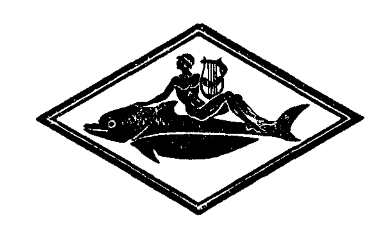
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVIII. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

OPER:

KONZERT:

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

PORTRÄTE:

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XVIII. JAHRGANGS DER MUSIK (1925/26)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

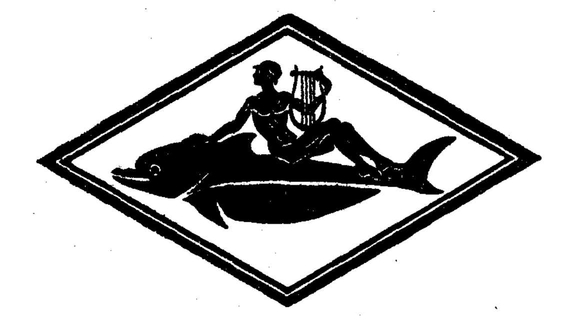
REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

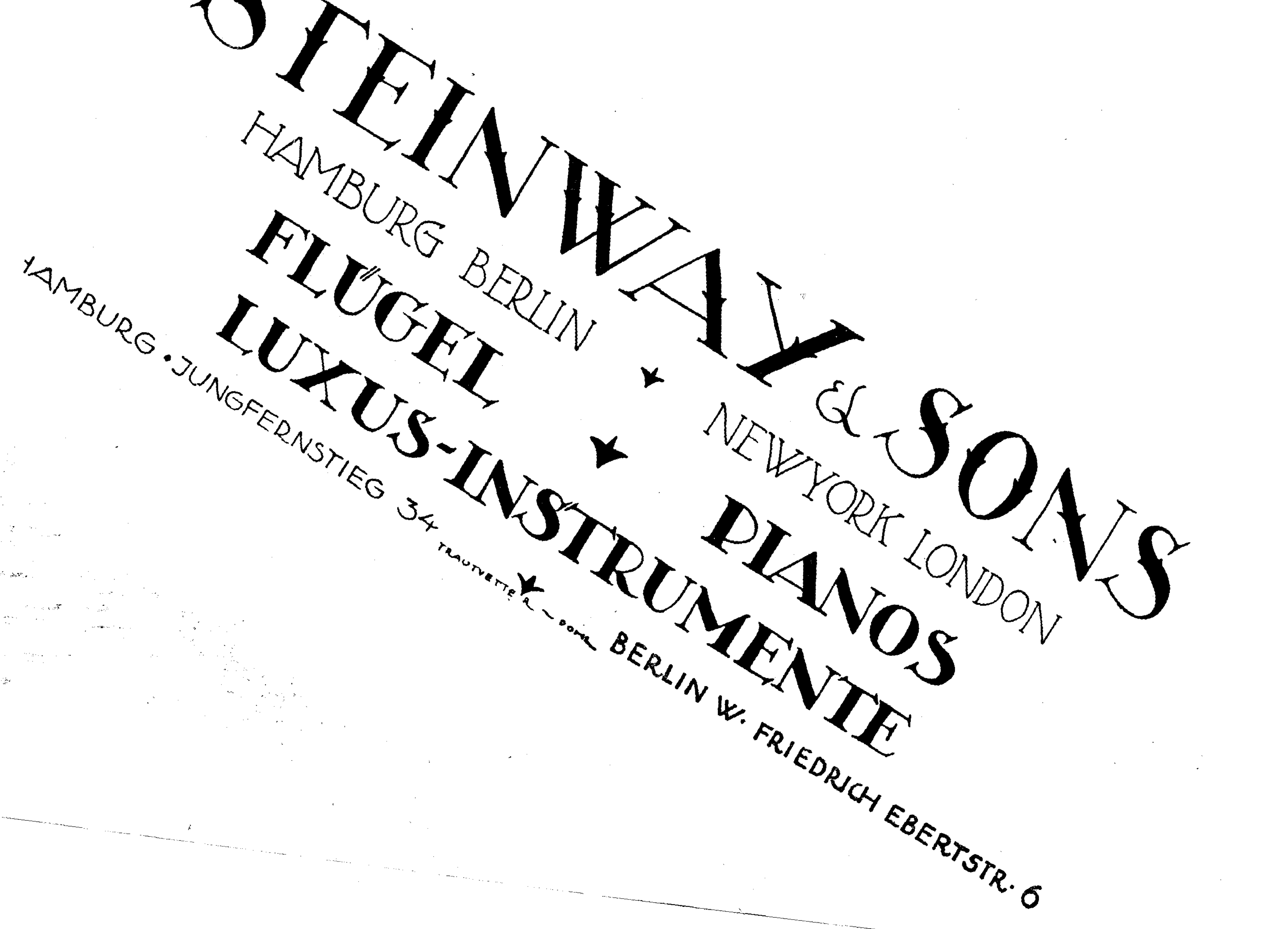
HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVIII. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1925

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART


STEINWAY & SONS
HAMBURG BERLIN ★ NEWYORK LONDON
FLÜGEL ★ PIANOS
LUXUS-INSTRUMENTE
HAMBURG • JUNGFERNSTIEG 34 ★ BERLIN W. FRIEDRICH EBERTSTR. 6

BEETHOVEN ALS MUSIKER DES UNBEGRENZTEN

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Die Mehrdeutigkeit der Musik, ihre Verknüpfung mit dem Sinnlichen einerseits, ihr metaphysischer Charakter andererseits stellen dem Musikästhetiker ewige Probleme. Denn nirgends sonst drückt sich die Verbundenheit mit dem Allzumenschlichen und dem Übermenschlichen intensiver aus als in der Musik. Die Klangmaterie braucht das Triebhafte im Menschen, um wirklich und voll zu klingen; aber der ins Unbegrenzte strebende Geist bietet alles auf, um diese Bindung an das Triebhafte zu überwinden. Dieser Kampf ist am heftigsten in der deutschen Musik. Und seine Ergebnisse sind das, was sie vor den anderen Musiken der Welt auszeichnet.

Wandelbar also ist das Verhältnis des Triebhaften und des Geistigen in der Musik. Es kann bis zur Haßliebe gehen.

Bei alledem gibt es, für die Heutigen, eine sogenannte absolute oder reine Musik. Man wendet sich zurück und findet sie bei Bach als etwas Ungewolltes, Gemußtes, von der Demut Befohlenes, sucht sie aber, nach allen romantischen Schicksalen dieser Kunst, von neuem zu erzwingen.

Das Lineare also erscheint als der Weg zum Unbegrenzten. Man hat es Bach zugeschrieben, beginnt aber nunmehr zu erkennen, daß auch er durch das Melodische und durch die Schwerkraft des Materials mitbestimmt wurde. Fügen wir hinzu, daß Formalismus und Schematismus des Fugenstils ihn oft hemmen, so sehen wir die widerstreitenden Kräfte, die auch in dieser absoluten Musik wirken. Daß aber in Bach das Triebhafte ohne Kampf überwunden, daß das Material des Klanges zwar an der Arbeit ist, aber immer im Dienste einer selbsttätig schaffenden Idee steht, das eben macht seine Großartigkeit für die Welt aus, erhebt ihn zum Gott unserer Zeit.

Bach gegenüber scheint Beethoven in den Hintergrund gerückt. Nicht für die große Masse, die noch immer das Titanische, Leidenschaftliche, trotz aller Abnützung durch das Konzertleben, in sich nachzittern fühlt; sondern für die Schaffenden. Sie spüren in ihm den Anfang dessen, was zu einem Übergewicht des Triebhaften in Wagner führen mußte. In Wagner spielt die Klangmaterie im Dienste des Trieblebens, also das Greifbare, wie es sich schon im Leitmotiv verdichtet, eine verführerische, doch verhängnisvolle Rolle.

Wie aber, wenn die Deutung Beethovens als unrichtig erklärt wird, wenn gerade er, nur er ins Unbegrenzte gestrebt haben soll! Was so verschiedene Geister wie Busoni und Strawinskij an Beethoven als den Weg der Musik behindernd empfinden, das menschliche Erleben, das er mitkomponierte, das Selbstbekenntnis, das aufbegehrt: dies alles wird bestritten. Und bestritten

wird darum auch, daß Beethoven ein Vorläufer Richard Wagners auf dem Wege der Erlebnismusik sei. Wagner beruft sich auf den Schöpfer der 9. Sinfonie als auf den, der ihm über sich selbst die Augen öffnet. Er hat darum auch die erste programmatische Deutung Beethovens in großem Stil gegeben. Wagners Umdichtung in Worten der Neunten hat den Grund gelegt zu der vielfach novellistischen Beethoven-Interpretation, die so populär geworden ist, weil sie ja oft von dem Wesentlichen abführte. Aber mit dieser dichterischen Ausdeutung Beethovens, die, zugleich mit der bühnenmäßigen Darstellung durch eine Schröder-Devrient, für ihn so aufschlußreich wurde, war für Wagner noch mehr verknüpft: er will der Beethovenschen Form, die er also mit persönlichem, durch ihn selbst hineingelegten Inhalt füllt, die Vorbedingungen für die eigene Scheinsinfonik entnehmen. Indem er das Beethovensche Motiv ins Greifbare umdeutet, nähert er es im Charakter dem eigenen Leitmotiv, das von einer bis dahin in der Musik unerhörten Greifbarkeit ist. Der Aufbau der Wagnerschen Form im »Ring« also wäre auf die im letzten Grunde klangmaterielle, darum assoziationenanregende Beethoven-Auffassung Wagners zurückzuführen.

Daß Wagners Beethoven-Deutung, seiner schöpferischen Art gemäß, sehr subjektiv ist, darüber herrschte nie ein Zweifel, und ein Heinrich Schenker hat sich vom Standpunkte des Musikers scharf gegen sie gewandt; daß sie aber ein völliger Irrtum sei, wird erst jetzt behauptet.

Wagner ist mit Beethoven eigentlich nie fertig geworden: Seinem ersten Beethoven-Erlebnis durch Habenecks Aufführung der »Neunten« und die Bühnenleistung der Schröder-Devrient sind später die durch Liszt und Bülow vermittelten gefolgt. Von ihnen ist für Wagner eine erweiterte Einsicht in den letzten Beethoven ausgegangen. Aber so sehr auch seine Beethoven-Kenntnis an Ausdehnung gewann: er konnte nicht anders als seiner Grundauffassung treu bleiben. Der Dramatiker in ihm dramatisierte Beethoven, wie er ihn umdichtete. Indem Wagner die eigene Schwäche, nämlich die Unfähigkeit, im Sinne der reinen Sinfonik zu arbeiten, in einen Vorzug umdeutete, stellte er sich als Fortsetzer, ja Vollender Beethovens hin. Aber so berechtigt auch diese Berufung auf Beethoven in vieler Hinsicht sein mag: der szenisch empfindende, vom Triebleben bewegte Wagner war doch von dem sinnlichen Reiz der Klangmaterie so sehr überwältigt, daß seine Form sich notwendig, auch in den Grundzügen, anders gestalten mußte als die des sein Triebleben mit übermächtiger Anstrengung überwindenden Beethoven.

* * *

Der erste Versuch einer Beethoven-Deutung in dem Wagner völlig entgegengesetzten, in den Gebrauch übergegangenen Sinne ist von Fritz Cassirer in seinem Buch »Beethoven und die Gestalt«*) unternommen worden.

*) Erschienen bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Cassirer, von Hause aus Musiker, ja, Kapellmeister, wird eines Tages durch eine neue Erkenntnis in seiner Bahn beirrt. Ein philosophischer Gedanke übermannt ihn, und man begreift, daß die Idee nunmehr noch stärker als früher die Reflexbewegung des Kapellmeisters hemmend beeinflußt: Beethoven ist in sein Leben getreten als der Meister, der Goethes Lehre von der Metamorphose in die Musik übertragen haben soll. In der Einsamkeit schreibt er, während die Welt durch Krisen erschüttert wird, sich von der Seele, was uns hier als Buch vorliegt. Es ist nun keineswegs meine Absicht, eine Besprechung dieses Buches zu liefern, das ja in dieser Zeitschrift bereits kurz angezeigt worden ist. Aber es liegt mir daran, auf die tiefgreifende, keineswegs offen zutage liegende Bedeutung dieses Werkes mit Bezug auf die Auffassung der Musik überhaupt hinzuweisen. Cassirers Buch kann, mit seinem Wechsel von aphoristischen Sätzen und mathematischen Zeichen, ja, mit seinem rätselhaften Titel schon auf den Musiker abschreckend wirken. Es bedarf der Deutung. Und wäre es schon als Selbstbekenntnis eines einsamen Menschen wertvoll, so ist es bei näherer Bekanntschaft als wahrhaft hervorragende Erscheinung nicht zu verkennen.

Es handelt sich gar nicht darum, ob wir dem Verfasser in allen Punkten recht geben. Ja, seine Einseitigkeit leuchtet ein. Für ihn steht Beethoven über allem, er wird zur reinsten Verkörperung einer Idee. Aber sehr wichtig und wesentlich erscheint mir, wie durch dieses Beethoven-Buch der Meister in engste Beziehung zu der Geschichte des deutschen Idealismus gebracht wird. Der Beethoven, wie er uns hier vorgeführt wird, ist weit entfernt von jenem, der sich lediglich bekennen, sein Erleben und seine Menschlichkeiten aussprechen will. Aus der Synthese Schillers, der sagt: »Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden« und Goethes, der erklärt: »Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur«, ergibt sich diese Deutung Beethovens, die eine Entkörperung ist. Es gibt Beweise dafür, daß sich der Meister in enger, ideenhafter Beziehung mit ihnen befand. Dieser Beethoven soll ein wahrhafter Musiker des Unbegrenzten werden und damit die Stellung zurückerhalten, die ihm zugunsten Bachs geraubt worden ist.

Daß die These am lebendigen Kunstwerk bewiesen werden soll, versteht sich. Daß aber die Analyse hier sich wesentlich anders vollzieht, als wenn ein Nichts-als-Musiker sie durchführt, ist nicht minder klar.

Der Grundgedanke der Metamorphose, der sich in Beethovens Musik betätigen und bestätigen soll, schließt das aus, was wir sonst als Gesetz der Formgestaltung annehmen. Betrachtet man als formgestaltend die Variation, so ist auszusagen, daß es nichts Gegensätzlicheres zu Beethoven gibt als eben sie. Denn Formgestaltung ist für Beethoven Genese. Diese aber schließt die Variation, die nur Maskierung eines Motives ist, aus. Die Genese kennt nur Verwandlungsstufen. Eine Stufe frißt die vorhergehende auf. Eine unaufhör-

liche Metamorphose führt ins Unbegrenzte. Es gibt keinen Anfang, nur ein Anfangen; es gibt aber auch kein Ende, sondern nur ein Beenden.
Indem das Grundprinzip der Genese angenommen wird, wird zugleich das Formgestaltungsprinzip, das zwei einander entsprechende und widersprechende Themen voraussetzt, geleugnet. Zwei Variable suchen hier durch Integration eins zu werden. Cassirer spürt überall die vorhandene und stets wachsende Neigung auf, die Metamorphose zur Einheit und ins Unbegrenzte zu führen.
Nun läßt sich ja auch für Cassirer keineswegs übersehen, daß Beethoven Genese erst auf langem Wege durchgeführt hat. Da das Spielerische im Virtuosen Beethoven, der am Anfang stand, immer, auch später noch nachwirkte, mußten notwendig starke Ablenkungen vom Ziel eintreten. Der Begriff der Spielgenese trägt dem Rechnung. Ferner wäre es unmöglich zu verkennen, daß das überkommene Formschema in Beethovens Werk immer noch eine Rolle spielt und die Straße der Genese kreuzt. Beethoven, »der als erster die Variabilität des entscheidenden Einfalls zum Prinzip erhob«, hörte doch nicht auf, Variationen, Rondos, Tänze, Sonaten zu schreiben. Man kann also sagen: das Werk Beethovens ist ein mit 14 Analysen verdeutlichter Weg zum Ziel, dem er sich erst in seinen letzten Quartetten nähert. »Beethoven starb an diesen letzten Quartetten.«
Am Ende dieses Buches, mit seiner ungewöhnlichen Terminologie, mit seinen Buchstaben, Zeichen, Klammern steht die Hoffnung auf einen Mann der Zukunft, der Beethovens Form fortsetzen soll. Man weiß, daß Schönberg diesen Weg des letzten Beethoven in seiner Art beschritten hat.
Man hat das Gefühl, daß auch Cassirer wie sein Meister, eigentlich nicht enden kann, weil er in ein Unbegrenztes strebt; ebensowenig wie derjenige, der über ihn schreibt. In der Tat beginnt er am Ende wieder von vorn in einer Note über das Metrum, das nach ihm »das gedachte Gehäuse« ist, an welchem »wir die Bewegung des melodischen Flusses ablesen«.
Es ist auch, nochmals, nicht meine Absicht, die Analyse eines Buches zu geben, das gelesen werden will: es soll nur darauf hingewiesen werden, daß die zunächst abschreckende Kabbala der Ausdrucksweise hier lediglich die Umzäunung eines ganzen und bedeutungsvollen Systems ist; daß wir hier dem eigentümlichen, großartigen Versuch einer Widerlegung der durch Wagner gestützten Beethoven-Deutung aus dem Lager einer mit dem Rüstzeug der musikalischen Technik gewappneten Philosophie gegenüberstehen.
Das Ziel der Metamorphose ist also jene Entkörperung der Musik, die ja auch für den früheren Beethoven-Interpreten am Ende seines Werkes stand. Nur sehen wir hier Beethoven in die Geschichte des deutschen Geistes eingeordnet, wir begreifen ihn als Zeitgenossen der Dichter und Denker, die diesen darstellten.
Daß auch in dem ins Unbegrenzte strebenden Beethoven der Kampf mit der Klangmaterie und den durch sie hervorgerufenen Assoziationen heftig war, bleibt unverkennbar. Und unüberbrückbar scheint der Abstand zwischen

dem Programmusiker Beethoven, der die »Schlacht bei Vittoria« schrieb, und dem anderen der letzten Quartette. Wohl kein anderer Meister hat zugleich so tief im Allzumenschlichen gewurzelt und so bewußt der Idealisierung der Musik zugestrebt wie er. Das ist aus seiner Stellung innerhalb der historischen Entwicklung ebenso verständlich wie aus seinem Wesen und Lebensschicksal.
Seine Musik ist in ihrer höchsten Veredlung »Gestalt« geworden. Aber da zu beginnen, wo Beethoven aufgehört hat, wäre nun doch gefährlich. Das hat sich auch erwiesen. Die Entkörperung und Vergeistigung der Klangmaterie muß sich rächen; was wir Intellektualisierung der Musik nennen, rührt daher. Der schöpferische Mensch der Gegenwart hat sein Material neu und anders zu schmieden. Sinnlichkeit und Geist haben eine neue Verbindung einzugehen, eine neue Ausdrucksart zu erschaffen.

JOHANNES BRAHMS DER PROTOTYP EINER PERSÖNLICHKEIT

VON

FRANK WOHLFAHRT-FIESOLE

»Höchstes Glück der Erdenkinder
ist doch die Persönlichkeit!«
Goethe

Ein blonder Jüngling mit schwärmerischen Augen, in denen das große Meer des Geschehens rauscht, einer kühnen, steilen Stirn, die wohl einmal Dünen und Dämme aufwerfen könnte, um den Wogenschlag von den Wassern der Welt an ihrem Pulse zu messen, aber mit der Haut eines zarten Mädchens, voll kindlich verträumter Gläubigkeit und einem Mut, der die innere Zagheit verbergen soll, schießt wie Parsifal die heiligen Schwäne im Garten der Musik nieder, ahnungslos und unbekümmert um solche Tat.
. . . Diesem schmalen Jüngling steht ein gedrungener, bärtiger Mann gegenüber mit großem Ernst in den Augen, die zwischen stählerner Klarheit einer unablässig sich überwachenden Kraft und der Schwermut einer beschaulich-behäbigen Gelassenheit wechseln.
So der frühe und der späte Brahms, mit dem Beinamen seines stolzen Ahnen, des Täufers!
Ein Ahnungsloser, von Wünschen Geschwellter, von unbekanntem Mitleid Überschatteter trägt die Möglichkeit zu großer Verkündung in sich.
Ein Wissender, ein Wunschloser, ein Leidmüder, der die eigenen Feuer nicht ertragen konnte, spinnt sich in die monologischen Nebel formaler Sicherheiten und Errungenschaften ein.

Die große Intelligenz, die heilige Verantwortung, ohne die noch kein Genie war, blieb aus, der Mut, für das Geniale einzustehen, verebbte.
Ein Furchtsamer, ein Halb-Vollbringender verschanzte sich hinter das Persönliche, hinter die Mauern des Eigenkönnerischen, sperrte sich der Gnade unmittelbarer Empfängnis ab und erstickte den Funken im Schweiß einer von Pein triefenden Arbeit!
»Oh, wüßt' ich doch den Weg zurück, den Weg zurück ins Kinderland!« Dieses die vorwärts treibende Melodie eines reifen Schöpfers, aber einer in sich selbst verschachtelten Persönlichkeit, ohne ausstrahlende Umfassergebärde. Und hatte doch ursprünglich die Kraft, mit dem Feuer seines Geistes zu taufen. Aber er wollte sich nicht ans Kreuz schlagen lassen, er schlug sich selber ans Kreuz!
Ein wuchtiger Anfang und ein müdes Ergebnis.
Der geachtete Name eines tüchtigen Bürgers im Reich der Musik, der die Gefahren einer Krone für die Sicherheiten gangbarer Münze eintauschte! . . .
Nicht etwa, daß Brahms *für* ein Publikum schuf, daß er ihm Gemeinplätzigkeiten hinter kunstvoller Arbeit auftischen wollte, er schuf vielmehr *gegen* ein Publikum, ohne im eigentlichen Sinne die dekadenten Reizbarkeiten eines l'art pour l'art-Künstlers zu besitzen, noch die letzten Elementarheiten einer ungetrübten, ursprünglichen Seele. Das Zwitterhafte seiner Begabung wird immer augenscheinlicher, je mehr Brahms sich zu einer durchaus persönlichen Meisterschaft hinentwickelt. Der Konflikt zwischen Eingebung und Ausdeutung wird ein immer unlösbarerer. Die prägnante Rhythmik eines fanatisch Flammenden verwandelt sich nach dem Abstoßen jugendlicher Schlacken zur widerhaarigen Zerklüftung eines eigensinnig Querköpfigen. Die Furcht vor der Trivialität führte zu jener gewollten Tiefsinnigkeit, zu jener preziösen Schlichtheit, die ein Werk wie das »Deutsche Requiem« auf der Linie eines fortdauernden Widersatzes zu seinem lapidaren Vorwurf erhält.
Aber überall begegnen wir dem Ausdruck einer höchst verwickelten Persönlichkeit.
Das anfangs zitierte Goethesche Wort hat eine ironische Bedeutung. Es wendet sich gegen das allzu gesicherte Innewerden der eigenen Kraft, weil dieses undemütig macht. Dieses Pochen auf die eigenen Fähigkeiten erstarrt und vertrocknet die Quellen, die ja nicht in uns liegen. Der Künstler aber hüte sich vor der Erkenntnis seiner Persönlichkeit, vor dem Bewußtwerden seiner Originalitäten, er vergesse nie, daß er aller Menschen und Dinge Sohn heiße, und daß ihm sein Bestes aus der unbedingten Hingabe quillt. Er sei original, ohne dessen eingedenk zu werden, denn im Eigenartigen ruht jenes Irrationale, das nie zur Oberfläche werden kann und darf.
Merkwürdig: Beethoven hatte keine Epigonen, weil sein Wesentlichstes nicht nachzuahmen war. Brahms dagegen wurde der Vater einer großen Gefolg-

schaft, weil seine spezifischen Eigentümlichkeiten rational greifbar wurden. Wenn auch das Geheimste seiner Art nicht nachgebildet werden konnte, die »Brahmsianismen« wurden aufgezogen und weitergetragen. Man kennt die für ihn typischen Sextengänge, die ein geschmeidiges Melos umkleiden, man kennt auch jene nervöse Duolen- und Triolen-Verquickung einer sterilen Rhythmik und jene wuchernde Mittelstimmigkeit einer geschmäcklerischen Gesinnung. Alles dieses blühte wieder auf in seinen auf ihn eingeschworenen Nachfahren. Die »Nach-Brahms«-Literatur ist sehr beträchtlich, das dürfte doch seltsam sein bei einer so komplizierten Psyche. Die Ursache liegt im Rational-Gewordensein seiner Eigenart, so daß sie jeder Mittelmäßige ergreifen konnte.

Die rätselhafte Abnahme der Brahmsischen Schöpferkraft glaube ich vornehmlich in der überwuchernden Verfeinerung seiner Mittelstimmen zu sehen, der er mit zunehmendem Alter nicht mehr Einhalt gebieten konnte, die das Elementare in ihm allzusehr an das grelle Tageslicht einer Oberfläche abdrängte und es von der Mitte einer subtilen Innerlichkeit aus langsam abwürgte. Brahms, der Meister reich überladener Mittelstimmigkeit, verlor an diese Meisterschaft seine Ursprünglichkeit. In den späten Werken von Brahms begegnen wir immer mehr einem Vordringen musikalischen Geflechtes aus den mittleren Bezirken der Seele, die die Grenzgebiete des Sinnlichen und Geistigen verschattete. Die Seele, der Sitz des eigentlich Persönlichen, die die Aufgabe hat, als sammelnder Spiegel dem schöpferischen Akt zwischen sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Erkenntnis zu dienen, wird bei Brahms zum aktiven Erreger und vernichtet damit gleichzeitig jede Möglichkeit einer unmittelbaren Empfängnis. Dieses Verharren in einer absolut seelischen Sphäre, wie wir es in den reifen Werken von Brahms deutlich verspüren, bleibt ohne sinnlichen Einfall, ohne durchgeistigte Arbeit eines urkräftigen Materials. Statt dunkler Tiefe erhalten wir eine dämmergraue Seichtheit, statt heller, jubelnder Höhe eine nüchtern-unfrohe Gipfelung. Das Alltägliche wird zum Besonderen.

Ehe wir diese Symptome in der 1. Sinfonie von Brahms beleuchten — diese Sinfonie bedeutet übrigens sowohl Krise als auch Krönung —, wollen wir den Werdegang des Künstlers verfolgen.

Trotz aller merkbaren Verwandtschaft zu Schumann in den frühen Klavierkompositionen von Brahms, bleibt diese doch mehr in einer profiliert rhythmischen Konturierung des Einfalles befangen, steht zum Schumannschen Schwung trunkener Schwärmerei und seiner glühend zärtlichen Intimität auf einem wesentlich nüchterneren und herberen Boden. Die norddeutsche Tiefebene mit ihrer monotonen Unendlichkeit, ihrer blassen Sinnlichkeit eines von einem matten Blau überdachten Himmels, ihrer von phantastischer Wolkenformation durchbluteten Dämonie und Dynamik findet hier ihren Vorwurf und ihre künstlerische Bändigung. Gerade die Gefahr einer allzu reibungs-

losen Flächigkeit, einer oft mangelnden Räumigkeit und Perspektivik hat Brahms die strenge und mitunter nicht von Starre ganz freie Verantwortung einer Form gegenüber auferlegt. Dieser mit einer nicht leicht greifbaren Form im Kampf liegende geistige Wille gibt den frühen Klaviersonaten von Brahms beträchtliche dramatische Spannung. Allerdings haben wir hier vorerst eine Energie vor uns, die weniger im Inhaltlichen als in einer Umfassung eines Inhaltlichen sich manifestiert. Die Leidenschaftlichkeit dieser Umfassung äußert sich schon in diesen Erstlingen als weit über nur Talenthaftes hinausgreifend, doch mußte sie in bezug auf die künstlerisch-disziplinierte Anwendung ihrer gegebenen Mittel durch den Besitzer infolge jugendlicher Unreife und mangelnder Souveränität leicht zu Verkrampfungen führen, die der Deutung in eine konventionelle Verengung unterlagen. Gerade diese Mischung von ungezügeltem Vorwärtsdrang und seinem plötzlich ins Formalistische abbiegenden Ritardando gibt den ersten Brahmsischen Klaviersonaten ihr durchaus eigenes Gesicht. Der reich erfinderische, thematische Wert mag noch wenig Neues atmen, aber die Zusammensetzung dieser reichen, komplizierten Psyche, ihr unbekümmertes Sich-Geben zwischen harmonischen Barbareien (Durchführung des ersten Satzes der C-dur- und f-moll-Sonate) und einer penibelzerklüfteten Rhythmik, die über melodische Anleihen hinwegstürmt und oft das Maß ihres eigenen Atems vergißt und verliert, hat seinen ganz eigenen Reiz. Die stilistischen Elemente, aus denen der späte Brahms seine Meisterschöpfungen baute, sind hier alle schon vorhanden: der Wille einer formalen Umfassung, der immer gefährdet blieb durch das rhythmische Erlebnis, weshalb Brahms gezwungen wurde, sein Tempo dauernd zu überwachen, und ihm eine Sorgfalt angedeihen ließ, die nicht selten in Manieriertheit ausartete. Andererseits begegnen wir aber hier schon einer Selbständigkeit im Aufspüren neuer harmonischer Farben, die uns ein Brahmsisches Werk sofort unter anderen erkennen läßt. Es fehlt allerdings noch die eigene Note Brahmsischer Melodik, wenn auch jene Sextengänge schon auftauchen. Aber die persönliche Melodie springt erst in einem vom Leben berührten Herzen auf. Jugendwerke sind mehr von Vorstellungen und Träumen durchwirkt, zeugen mehr von rhythmischen Wünschen und Bildern, die in einem erdichteten Kolorit ihren Zauber besitzen. Mit Wünschen und Bildern war der junge Brahms gesegnet wie wenige seiner Zeitgenossen, von denen die Mehrzahl heute schon zu rein historischer Namensnennung verwelkt ist. Und doch finden wir unter seinen frühen Liedern einen melodischen Wurf von erstaunlicher Konzeption, der mir manches Spätere und Kunstvollere seiner Lyrik an innerer Sicherheit zu übertreffen scheint. Ich denke hier an das schmerzlich-erregte »O versenk« mit seinem wundervollen Wechsel hoher und tiefer Empfindungslage. Dieser Zwiegesang zwischen Mutter und Tochter, in einen durch zwei einfache Farbkomplexe ausgezeichneten Klaviersatz eingebettet, der das Gedanklich-Gegensätzliche mit lapidarer Griffkühnheit erfaßt hat, ohne im Nur-Illustrativen

befangen zu bleiben, beleuchtet eine ausgesprochene Fähigkeit seelischer Zustandsschilderung. Auch die wortlose Vertonung der Edvard-Ballade mit ihrer kahl-eindringlichen, liedhaft-schlicht wiederkehrenden Fragestellung der Mutter an den Sohn: »Was ist dein Schwert so rot von Blut, Edvard?« und dem langsam sich aufreckenden, in den Schrei gepanzerter Triolen ausklirrenden Bekenntnis des Vatermordes, zeugt von intensiver Erfassung balladesken Gehaltes und einer ungewöhnlichen Kraft seiner Ausgestaltung.
Aber schon die drei frühen Klaviersonaten, bei allem Mangel an konzentriert musikalischer Entwicklung, weisen charakteristisch gelungene Züge auf. So dürften die beiden Scherzosätze aus op. 1 und 5, von denen Schumann sagte, daß sie einem »tausend Donnerwetter über den Hals jagen«, durch die Straffheit und Entschlossenheit ihrer Willenskundgebung von der Potenz einer hervorragenden Musikernatur überzeugen. Jugendlicher Wagemut und ein derbes Zupacken wechseln in den angegliederten Trioteilen mit einer lyrisch vorwärtstreibenden Emphase, wie in op. 1, oder einer mehr einwärts gewandten hymnischen Verzücktheit, wie in op. 5. Auch der Sinn einer einprägsamen Themenmodellierung im ersten Satz der f-moll-Sonate kündet den künftigen Sinfoniker. Nicht ebenbürtig sind die langsamen Partien zu bewerten. Erst das schwärmerisch kraftvolle H-dur-Trio, op. 8, mit seiner Anlehnung im Scherzo an Mendelssohns »Sommernachtstraum«-Stimmung enthält das erste wichtige Brahmsische Adagio. Gewisse archaisierende Züge in der melodischen Entwicklung getragener, ruhevoller Empfindung bleiben weiterhin für Brahms bestimmend, auch die hier waltende, ausgesprochen protestantisch-schmucklose Färbung. Die innere Weite und Spannung des Gehaltes wird durch das Anschlagen räumlich entfernter Register von Baß und Diskant eindrücklich gemacht. Aus der gläsern-fahlen Abstraktheit des Klanglichen entsteht jene visionäre Entrücktheit, die schon der späte und taube Beethoven in seinen letzten Klavierwerken vorgebildet hat. Wundervoll ist in diesem Brahmsischen Adagio der Wechsel zwischen dem Solo des Klaviers und dem der Streicher, wie hier die kahlen Fernen zum reichen Blühen aus einer Mitte zusammengezogen werden.
Über die beiden feinen, nicht sehr bedeutenden Serenaden für Orchester hinweggehend, gelangen wir zum ersten Gipfelpunkt Brahmsischen Schaffens, zum Klavierkonzert in d-moll, op. 15, das ursprünglich als Sinfonie beabsichtigt war. Obwohl die solistische Führung des Klavierpartes nicht sehr glücklich behandelt wurde, obwohl das Orchester durchaus die dramatische Ballung und Zergliederung eines bedeutenden Stoffes an sich riß und dem Klavier nur Raum zu Interjektionen übrigließ: der geistige Vorwurf und Plan bleibt gewaltig und markant und scheint mir von der ersten Sinfonie kaum mehr überboten.
Gleich der Eingang des ersten Satzes mit seinem gärenden Orgelpunkt auf d, der die Brandung eines scharfzackigen Dreiklangthemas aus B-dur auf-

spritzt, das uns die eigentliche Tonart vorenthält, und sich an den Klippen eines dämonischen Temperamentes in einer gellenden Trillerkette bricht, um auf der Dominante von d-moll zu zerstäuben, wirkt wie ein elementares, naturhaftes Ereignis aus heimatlosen Zonen oder wie der von unbekannten Schicksalen anrauschende Prolog zu einem gigantischen Drama, der sich mit dem Erfassen der Haupttonart zum Geschehen auf unserer Brust verdichtet. Man muß schon in der musikalischen Literatur gehörig Umschau halten, um Kraftäußerungen von ähnlicher Wucht und Eindringlichkeit zu finden. Die ganze Exposition, einem entfesselten Orchester überlassen, wirft eine Fülle neuer musikalischer Gebilde auf, die weit das Maß begleitenden, konzertierenden Charakters überschreiten. Ganz eigen auf der Brahmsischen Palette sind die Partien beschwichtigender Holzbläser, die balsamisches Öl auf empörte Wogen ausgießen. Schließlich bleibt von der ganzen Erregung eine Art basso ostinato übrig, der in gebrochenem d-moll-Dreiklang das entladene Wetter abknurrt, und über diesem basso ostinato spannt sich jene spezifisch Brahmsische Melodie, die zur Wölbung ihres Bogens den Oktavsprung oder Oktavsturz mit eingeschobener Terz oder Sexte als energetisches Merkmal benötigt. Wir werden von nun an dieser melodisch-formalen Eigentümlichkeit immer häufiger begegnen, bis sie zu thematisch exponierter Stellung aufrückt in der 3. Sinfonie, wo das f-as-f des Kopfmotives die Summe einer ganzen Satzentwicklung bestreitet; auch im ersten Satz der 1. Sinfonie finden wir starke Parallelen hierzu. Es dürfte die künstlerisch prägnante Formel jener landschaftlich-kahlen Unendlichkeit norddeutscher Ebene sein, deren karge Farbigkeit durch das Symbol eingeschobener, kühl wirkender Terz oder Sexte angedeutet wird. Auch die Umfassung äußerster Dehnbarkeit im Gleichklang der Oktave gewährt ein treffliches Abbild jener kontrastarmen Konturierung, jenes unbemerkbaren Verdämmerns einer flachen Erde in einen nüchternen Horizont.
Auch die musikalischen Motive, die plötzlich bei irgendeinem Meister neu und rund in Erscheinung treten, machen den Kristallisationsprozeß zu ihrer Reife schon in Werken älterer Generationen durch. Auch die Motive sind im Werden und Fluß begriffen, ehe sie sich klar ablagern, und es dürfte interessant sein, dem ersten Keim auf die Spur zu gelangen. Es handelt sich hier nicht um ein Suchen nach Reminiszenzen. Professor Dr. Kurth hat in seinem genialen Buch »Die romantische Harmonik und ihre Krise im Tristan-Stil« das Wagnersche Tristan-Motiv in seiner Entwicklung an Werken Beethovens und Spohrs aufgedeckt. Auch dieses Brahmsische Motiv dürfte schon früher erzeugt worden sein. Wir finden seine Urzelle im zweiundsechzigsten Takte vom Adagio sostenuto der Hammerklaviersonate Beethovens. Ich meine jenes gespenstische Unisono zwischen Baß und Diskant mit dem Sextsturz fis-a abwärts, dem Aufwurf in die höhere Oktave a und der Rückbeugung in die kleine Terz fis, dem Ausgangspunkt des Motivs. Wenn wir den Gang dieser Stelle weiter verfolgen, so beobachten wir das Auseinanderstreben von Baß

und Diskant in weiteste Dimensionen, das Brahms aufgriff. Auch der Sechsachtelrhythmus weist auf die analoge Bewegung des Motives im ersten Satz der Brahmsischen c-moll-Sinfonie hin. Ob Brahms die Hammerklaviersonate gekannt hat, schon in seiner Jugend, dürfte belanglos sein, selbst der bekannte Vergleich zwischen dem Hauptsatzthema seiner ersten Sonate und dem der Hammerklaviersonate fällt nicht so wesentlich ins Gewicht. Auffällig wird hier allerdings bei der vorher erwähnten Stelle aus dem Adagio der Hammerklaviersonate das vorgeahnte, ausgesprochen Brahmsische Kolorit.
Kehren wir zum Klavierkonzert zurück. Die Klavierstimme hebt mit einem melodischen Aufundab von schwermütiger Ergebenheit an, als wollte sie in diesem unruhigen Schaukeln gleichsam ihre Kraftmöglichkeiten einer orchestralen Dämonie gegenüber prüfen, bis sie sich im gewonnenen Hauptthema zu gewaltsam-stählerner Energie aufrafft. Aber sie ist sich ihrer vergeblichen Steilheit bewußt, sie wirft nur einen dünenhaften Nachhall jener meerhaften Empörtheit entgegen. Menschenschicksal ist wie Sand vor dem Meere, sein Aufbäumen und sein Sichbehaupten nur eine kurzweilige Düne vor der fressenden Ewigkeit salzzorniger Woge. Nur ein Gefühl in die Gegenwart menschnahen Gottes kann den blindwütigen Gewalten erbarmungsloser Natur einen Schutzwall bauen und dämmen. Das Klavier sammelt sich in jenem gläubigen und zuversichtlichen F-dur-Gesang, dessen stille und klare Hymnik dem Gott des eigenen und verstörten Herzens einen Dom errichtet. Aber die Abschlußfanfare des ersten Teiles kündet neuen Aufruhr und Sturm. Die folgende, sich immer mehr auf die Fersen rückende, aneinander aufprallende Auseinandersetzung zwischen Klavier und Orchester macht das Klavier zum Meisterer dunkler Leidenschaften. Das Meer, ein Widerbild dumpf-gärender Triebe, die in der Menschenbrust ihr Echo haben, wird überwunden und unter die Füße getreten wie die Krümmungen giftspeiender Schlange. Ich denke hier an jene großartige Partie sinfonischer Lapidarität, wo sich über dem Orchesterorgelpunkt auf d das Hauptthema im Klavier, um eine Tonstufe höher gerückt, also auf e sieghaft triumphierend ausbreitet und behauptet. Und weiter wird jener F-dur-Gesang ins hellere D-dur verklärt, der die ergreifend schlichte, protestantisch-männliche und gefaßte Choralstimmung des zweiten und langsamen Satzes vorbereitet. Diesen beiden Teilen gegenüber bedeutet der letzte, rondoartige Satz mit seiner kantigen Rhythmik mehr ein Anhängsel aus formalen Gründen.
An diese genial-düstere Einleitung reiht sich eine Gruppe Kammermusikwerke und Lieder, die bei aller stilistischen Einzelschönheit, bei aller Reichhaltigkeit kontrapunktischer Entfaltung mehr als Atempause nach großem Wurf und Sammlung zu neuer Monumentalität gewertet werden kann. Die beiden Klavierquartette in g-moll und A-dur zeigen erstarkende Meisterschaft Brahmsens in bezug auf thematisch-geistvolle Verarbeitung. Erst das Klavierquintett in f-moll, ursprünglich als Sonate für zwei Klaviere geplant, weist

auf neue Sinfonik hin, die langsam reifte. Von kühner Einfachheit gibt sich das erste Thema (man beachte sein Ausschwingen im fünften Takt vor der Fermate mit jener spezifischen Rotation vom g abwärts über die kleine Terz e zur tieferen Oktave g und wieder aufwärts in die Sexte e bis zur Gipfelung in das Ausgangs-g); von Beethovenscher Wucht braust das erregte Scherzo mit johanneischer Entflammtheit an uns vorüber. Das Bedeutendste aber bringt die tiefsinnige Einleitung des Finale. Die gestaute Spannung weist deutlich auf die 1. Sinfonie hin, für deren Nähe sich die Anzeichen immer mehr häufen.

Die drei Streichquartette in c-moll, a-moll und B-dur sind mehr gelungene Versuche innerhalb dieser Gattung geblieben, vom satztechnischen Standpunkt aus. Der innere Gehalt ist nicht über eine formale Sprödigkeit hinausgewachsen, obwohl das c-moll-Quartett im ersten Teil nicht nur tonartlich sondern auch thematisch unverkennbar auf den Pfaden der 1. Sinfonie wandelt. Aber der schöpferische Wille, noch nicht vom Erlebnis durchsättigt, kann sich nur zu einer rhythmisch-starren Forderung zwingen, ohne den dynamischen Herzschlag mitzubringen, der von der Unbedingtheit eines Werkes Zeugnis ablegt. Interessant ist, wie sich der Weg zur Präzisierung eines musikalisch-melodischen Einfalls auf der Basis einer rhythmischen Erregung vollzieht, wie die einzelnen Melodieintervalle noch schwanken und allmählich immer sicherer abgesteckt werden. Interessant ist es auch, zu beobachten, wie in einer schöpferischen Natur von so differenzierter Haltung das Nur-Gekonnte mit dem Ursprünglichen abwechselt. Die Quellen sind getrübte, und der formale Sinn, auf Subtilität des Handwerklichen gerichtet, sucht sich bisweilen ein Äquivalent für mangelnde erfinderische Kraft zu schaffen, greift zu thematisch runden Gebilden spontanerer und älterer Meister, um durch das Mittel der Variation sich selber zu bestätigen.

So sind auch die Orchestervariationen über ein Thema von Joseph Haydn mehr Ausdruck einer Besinnlichkeit, der die Freude am freien Spiel bei einem derartigen Vorwurf versagt blieb. Nicht die Souveränität einer sicheren und gelösten Hand gab hier den Anlaß zur unbekümmerten Betätigung rhythmischer Beschwingtheiten, der gemessene Ernst einer schwerblütigen Begabung suchte mit peinlicher Sorgfalt zu gliedern und zu zergliedern. Allerdings war auch dem Brahmsischen Geist jene tiefgründige Verwandlungskunst gegebenen Themas versagt, die einem Beethoven über einen banalen Walzer von Diabelli die seltsamsten und kühnsten Metamorphosen eingab. Unter Wahrung des ursprünglichen Gebildes wachsen unter den Händen Beethovens völlig neue Gesichte auf, deren Charakteristikum nicht nur in einer rhythmischen Unterschiedlichkeit voneinander besteht, auch nicht nur in einem farbigen Wechsel, sondern in einem geistig unerschöpflichen Umwertungsprozeß. Die Brahmsischen Variationen tragen nur die Merkmale wechselnder Tempi, die natürlich einen Stimmungsumschlag mit sich bringen,

ohne ausgesprochen schöpferische Qualitäten zu bedingen. Bei Brahms handelt es sich mehr um eine Stilübung, eine geschickte Studienarbeit. Bei Beethoven haben wir ein unerschöpfliches Quellen von Möglichkeiten, die ihm das dürre Thema abgewinnt. Bei Beethoven entsteht hier ein unvergänglicher Markstein, vielleicht eines seiner bedeutendsten Werke, bei Brahms haben wir nur einen Übergang zu verzeichnen. Ich glaube, daß nichts so sehr einen Einblick in die schöpferischen Fähigkeiten eines Musikers gewährt, als die beweiskräftige Erprobung seiner Phantasie an einem gegebenen thematischen Material. Die Kompositionslehrer möchte ich aber an dieser Stelle nachdrücklich darauf aufmerksam machen, daß einem begabten Schüler mehr damit gedient ist, seine innere Fülle zu entfalten, das am besten durch die Aufgabe von Variationen geschieht, als dieser Fülle die Flügel zu stutzen, indem man Sonaten und Fugen nach bekanntem Rezept drechseln läßt.

Doch zurück zu Brahms. In ähnlichem Verhältnis zu seinen Orchestervariationen über ein Thema von Joseph Haydn stehen die früheren für Klavier über ein Thema von Händel. Selbst die Krönung der Händel-Variationen durch eine Fuge, wie die der Haydn-Variationen durch die Straffung in den Choral, mutet weniger notwendig, mehr haushälterisch-abgewogen für einen gefestigten Abschluß an, selbst wenn auch das Haydnsche Thema sich aus einem Choral herleitet.

Wir sind vor den Portalen der 1. Sinfonie angekommen. Brahms hatte lange zugewartet, ehe er sich entschloß, die gewichtigsten Probleme absoluter Musik hier auszutragen. Die Verantwortung, die auf ihm lastete beim Hinblick auf die große Zahl von schon vorhandenen Meisterwerken gleicher Gattung, hatte ihm die Zuversicht in die eigenen Fähigkeiten gestaut. Sein schöpferischer Impuls, zwischen gestautem Entschluß und zuwartender Verantwortung hin und her getrieben, gewann aus diesen Imponderabilien das ihm eigentümliche sinfonische Motto. Im vorsichtigen Schritt-vor-Schritt-Setzen hinter anfänglichen Scheuklappen entstand der Vorwurf zu einem persönlichen und ursprünglichen Bekenntnis.

Brahms begann mit einer breiten Einleitung, ehe er den Anlauf nahm. Drei Bewegungszüge bestimmen hier das thematische Bild. Eine schwer sich aufwärtsmühende Linie in den Streichern wird in ihrer Entfaltung gefesselt durch die chromatisch abwärts sich schiebenden Mittelstimmen der Holzbläser. Es wird eine unerhörte Spannung aus zwei gegensätzlichen Streberichtungen erreicht, die über dem Fundament eines zäh die Sechsachtel ausschlagenden Orgelpunktes c der Pauke schwingt. Alle Urelemente musikalisch-linearer Dynamik sind hier zu einem Einheitlichen zusammengeschweißt und durch die Breite eines Zeitmaßes mit schärfster Eindringlichkeit vor das geistige Auge gerückt: Vorwärtsdrang zur Höhe, retardierender Abwärtszwang zur Tiefe und die Horizontale einer auf unverrückbarer Tonstufe verweilenden

Linie im Orgelpunkt der Pauke, die dem Ganzen Halt und Rahmen bietet. Hier wurde aus heimlicher Not heraus vielleicht einer der bedeutendsten sinfonischen Vorwürfe absoluter Musik geboren.
Über synkopierte Akzente hinweg klimmt die Oberstimme der Geigen im Schweiße ihres Angesichtes vom Ausgangs-c bis zur Gipfelung in die kleine Septime b, senkt sich um einen Ton tiefer auf das as, fällt auf das danebenliegende g zurück und gerät von hier aus in weit um sich greifende melodische Rotation einer ins Rollen kommenden Dynamik. Aber in ausholenden Kurven weicht die erkämpfte Tonhöhe auf den Kulminationsspitzen der Bögen diatonisch Schritt für Schritt vom g bis zur tieferen Sexte b zurück. Der folgende Absturz in die Quarte f wird mildernd umspielt und unter äußerster Kraftanstrengung eines Trillers auf fis die Dominante g von c-moll erreicht. Man beachte die Dehnung dieses letzten Taktes aus Sechsachteln in Neunachtel vor dem Eintritt der Dominante, um den inneren Gehalt einer übermenschlichen Anspannung, die ihre Auslösung immer krampfhafter hinauszuzögern trachtet, voll zu ermessen. Auf dem Ziel der Dominante angekommen, reißt der Faden einer peinigenden und gepeinigten Empfindung. Müde und stockend taumeln Fragmente einer brüchig gewordenen Energie in weiten, abwärts gerichteten Intervallsprüngen as-h, f-as hin und her, rollen sich zu engsten Wellungen unterhalb des Tones c zusammen, und es ist charakteristisch für den geistigen Ausdruck des Ganzen, wie hier der Leitton h durch enharmonische Umdeutung in ces den Weg zum Einsatz in die Grundtonart c-moll versperren will, unterstützt durch die schleppenden synkopischen Seufzer. Kaum aber ist c-moll berührt, so wird es abermals verworfen. Die abwärts gerichteten Intervallstürze as-h, f-as repetieren sich auf den entlegeneren Stufen des-e und b-des, und analog den vorherigen Wellungen unterhalb des Tones c wird jetzt, da wir uns in den Regionen der Tonart f-moll befinden, das gleiche Spiel unterhalb des Tones f getrieben. Aber die schleichende, durch Synkopen verzerrte Bewegung ringt sich sequenzenartig über f, ges, fis, g zum as hinauf, springt in die Oktave as und senkt sich von hier in einem großen Bogen, der das leiterfremde des nicht aufgeben will, über zwei Oktaven abwärts zum g herab. Die Pauke, die während dieser modulatorisch unsteten und schlaffen Partie geschwiegen hatte, als fühle sie die Zwecklosigkeit einer fundamentalen Unterstützung, beginnt jetzt, wo die Dominante g von c-moll abermals erfüllt ist, in die Entwicklung des Ganzen klärend einzugreifen. Sie nagelt das g mit unerschütterlichem Orgelpunktpochen fest, verwehrt somit jeder extravaganten Ausweichung in andere Tonart. Und über dem Schlag der Pauke reckt sich in den Streichern jenes fahl-melodische Brahmsische Spezifikum eines Oktavsprunges g-g mit eingeschobener Sexte es empor, schwillt unter rhythmisch beschleunigter Verkürzung zu machtvoller Steigerung und löst sich in den gestauten Beginn des Anfanges der Einleitung, dieses Mal von der Tonika auf die Dominante übertragen. Vom Ausgangs-g müht

sich die Oberstimme in die höhere Oktave g. Im fünften Takt ist die Gipfelung erreicht, und mit einer lyrisch zarten Episode zwischen Oboe und Fagott, die von den Violoncelli in die Tiefe gezogen wird und eine Bestätigung der Dominante zur Absicht hat, ist die Einleitung beendet. Ein Paukenschlag auf c, ein kurzer chromatischer Aufschrei, dem Anfang der Einleitung entnommen, zwei kurze energische niedersausende Streichergebärden, und wir befinden uns mitten in der Apokalypse des Hauptsatzes.
Die Einleitung enthält alles an thematischem Material, was zur Ausformung des Hauptsatzes benötigt wurde. In der Beschränkung auf die hier gegebenen musikalischen Gebilde, in der Kühnheit ihrer Verwirkung miteinander, die eine reiche Fülle an neuen Kombinationen schafft, stellt sich dieses Allegro ebenbürtig an die Seite älterer Meisterleistungen. Die Austragung musikalischer Konflikte, die Not verzweifelter, ingrimmiger Leidenschaft erreicht ihren dramatischen Höhepunkt in der Durchführung im Aufwurf der Choralmelodie »Ermuntre dich, mein schwacher Geist«, der wie schmerzbrennende Sonne in den dunklen Bau einer eisig fressenden Dialektik einbricht und jenes lauwarme, dämmernd resignierte C-dur des Schlusses erwirkt. Symptomatisch für die hier ausgestreuten Brahmsischen Einfälle ist es, daß Brahms kein einziger seiner eigenen zur Lösung geeignet erscheint, und daß er den fremden Choral zu Hilfe ruft. Mit dem schwer vorwärtskeuchenden Beginn der Einleitung empfängt dieser ganze Satz seinen formalen Rahmen.
Ein Kunstmittel von geradezu einzigartiger Wirkung möge nicht unerwähnt bleiben, da es der wühlenden Leidenschaft des Hauptsatzes jenes Moment des Zauderns an exponierter Stelle in Form einer — ich möchte sagen — riesigen seelischen Fermate entgegenschleudert. Nach Beendigung der Durchführung nämlich, die deutlich gekennzeichnet ist durch die über der Dominante von c-moll zweimal wirbelnde und abgerissene Figur auf der Septime f in den Oberstimmen, wird der nunmehr erwartete Einsatz des Allegrohauptmotives durch eine plötzliche Rückung nach h-moll abgebogen. Man hat hier den Eindruck, als ob die ganze erdschwere Bewegung, die sich wie eine Lawine vorwärts wälzt, jäh vor ein Hemmnis aus höheren Händen gestellt worden wäre. Brahms erreicht hier zweierlei: zunächst einmal den Einbruch einer fremdartigen Leuchtkraft in die brodelnde Gräue zäher ungebärdiger Monotonie, die unsere gespannte Aufmerksamkeit auf sich absorbiert und uns zweitens auf das Kommende besonders vorbereitet. Dieses Kommende besteht nun in jenem chromatischen Sich-Aufwärtswinden — das sinfonische Motto des Ganzen —, bis aus dem ungewöhnlichen h-moll das erwartete c-moll geworden ist. Brahms verdeutlicht somit den tragischen Kerngedanken seiner Sinfonie mit wuchtiger Eindeutigkeit. Es ist wie ein Zusammenfallen des Menschlichen mit dem bis dahin selbständigen Schatten seines Schicksals.

Dieser aufgebotenen Fülle und ausgestalteten Größe gegenüber haben die folgenden Sätze einen schwierigen Stand. Das Adagio bleibt erdrückt, kann sich aber auch in seiner gedanklich-musikalischen Struktur mit dem vorangegangenen Hauptsatz in keiner Weise messen. Es weist eine gewisse regelmäßige Schönheit seiner melodischen Linien auf, die eine milde, tröstliche Hymnik ausstrahlen, ohne intensiver zu erwärmen. Nur ein einziger Einfall bildet Ausnahme, wo zu den ermüdet-verzagten Pulsen der Streicher eine silberne Verheißung himmlischer Oboe aus Höhen herabtropft und sich in der gefaßten Antwort des gebeugten Helden durch die Klarinette widerspiegelt. Durch seltsam reiche und plötzliche harmonische Rückungen wird ein banales Licht wie in einem Prisma zu ewig wechselnder Farbigkeit zerlegt. Diese schöne Brahmsische Eingebung hat ein Vorbild im langsamen Satz aus der unvollendeten Sinfonie von Schubert, nur daß die Ausdruckssphäre bei Schubert eine völlig verschiedene von der Brahmsischen, nämlich die eines unentwegten Erstaunens kindlich-genialer und ungetrübter Seele vor den eigenen Wundern ihres Reichtumes darstellt.

Es möge hier ein Wort über die besondere Schönheit der Brahmsischen Einfälle eingeschoben werden, die vornehmlich den Holzbläsern anvertraut wurden. Es gibt wohl kaum einen Musiker, der das Ausdrucksgebiet der Holzbläser so voll ausgeschöpft hat wie Brahms. Seine edelsten und innerlich keuschesten Empfindungen überließ er mit Vorliebe den Holzbläsern, es sei hier an die schimmernde Herbheit des langsamen Satzes aus dem Violinkonzert erinnert. Aber auch die köstlichsten Blüten seiner Kammermusik, verwehte Jugenderinnerungen, noch einmal in dem verklärten Duft von den Händen eines alternden Meisters eingefangen, finden wir in den Spätlingen der Klarinettensonaten und des abendrötlich-innigen Klarinettenquintetts. Brahms war kein Künstler strahlender Pleinair-Farben. Seine angeborene Unsinnlichkeit fürchtete sich vor großen, kühnen Effekten. Der ungeschmälerte Ausbruch grandioser Freude wie schreienden Schmerzes durch die Blechinstrumente war ihm fremd. Der Extensität großer Gefühlskomplexe stellte er die Intensität einer oft schwelenden Empfindung entgegen. Er brütete lieber »unter dem Eise«. Irgendwie aber trieb es ihn doch zu farbiger Bekundung. Die Sehnsucht zur Farbe, die sich mit dem unausgesprochenen stillen Eingeständnis in die mangelnde Kraft zu farbiger Freiheit verband, erzeugte in den Brahmsischen Holzbläsermelodien jene rührende Mischung aus Wollen und Versagen, die uns ganz besonders ergreift. Die Begrenzungen Brahmsischen Wesens werden hier so offenkundig dargetan, es wird auf jeden Krampf verzichtet, so daß gerade die den Holzbläsern anvertrauten Einfälle als die ursprünglichsten und gelöstesten anzusehen sind.

Doch zurück zur 1. Sinfonie. Der dritte Satz, poco allegretto e grazioso überschrieben, steht geistig auf zu schmaler Basis und formal auf zu feingliedrigen

Le brouillon d'une lettre autographe de Beethoven à Monr. Cherubini — 1823.

Beethovens Entwurf zu seinem einzigen Brief an Cherubini vom 15. März 1823

riel au Contraire, il faut les fixer
en bas pour les nécessités de la vie.
[illegible]
[illegible]
[illegible] et vous [illegible] toujours celui des
mes contemporains, que je l'estime le plus
si vous me voulez faire une [illegible]
c'est il m'écrivez quelque lignes, ce que
me fera bien — c'est une toute le
monde [illegible] et peut-être
vous me dignez aussi de me mettre [illegible]
[illegible]

avec la plus haute
estime
votre ami
[illegible]
Bethov

[illegible]
[illegible]
[illegible]
Beethoven

Füßen, um irgendwie einen tieferen Sinn in diesem sinfonischen Bau zu beanspruchen. Hier enthüllt sich jene schöpferische Unsicherheit Brahmsens, die, um einem lediglich äußerlich formalen Kontrastbedürfnis Genüge zu leisten, darüber den metaphysischen Zusammenhang eines großen Formerlebnisses aus dem Auge verliert. Wohl besteht alles große Formerlebnis aus Spannungen, die durch Kontraste gestaltet werden. Aber die Gegensätze müssen verbunden bleiben durch einen einheitlichen rhythmischen Willen, sie müssen sich in ihrem Gehalt gleichwertig voneinander unterscheiden, denn selbst der actus tragicus ist ein Kampf ebenbürtiger Kräfte. Aber Brahms fehlte für diese Gattung balancierenden Mittelsatzes die dämonische Spielfreudigkeit eines Mozart, der hintergründige Humor eines Beethoven, die bitterheiße Ironie eines Mahler, die monumentale Breitschultrigkeit eines Bruckner. Die Schwerfälligkeit des Brahmsischen Temperamentes verführte zu jener unglaubhaften Grazie, für die Brahms absolut nicht geboren war.

Der dritte Satz seiner 1. Sinfonie bedeutet einen Verstoß gegen den absoluten Willen des ganzen Werkes, er bedeutet keinen Gegensatz innerhalb einer einzigen *dynamischen* Einheit, er schafft einen Kontrast auf rein metrischer Grundlage. An sich betrachtet enthält der Satz eine sorgfältige Detailarbeit, wofür die feinsinnig behandelten Mittelstimmen beredtes Zeugnis ablegen, wenn auch die »Grazie« ein wenig grau einhertänzelt. Zum Tanz taugt kein mürrisches Gesicht, ganz abgesehen davon, daß der Vorwurf eines so kühn begonnenen Werkes kein »Intermezzo« verträgt.

Die Einleitung des Finale entschädigt, da sie den Faden des ersten Satzes wieder aufgreift und weiterspinnt. Die Parallele zur Einleitung des ersten Satzes wird offenkundig durch die abermals sich abwärts schiebenden Mittelstimmen der Holzbläser, über denen das motivische Fragment jenes aufrechtkernigen Hauptthemas erscheint, das das Finale späterhin zu marschartiger Festlichkeit aufruft und formt. Vorläufig aber ahnen wir noch nichts von der stolzen Beschwingtheit seines Charakters. An die gramvollen Mittelstimmen gebunden, kann sich sein Tempo nicht über eine schleichende Schwermut erheben. Es verhallt, die Mittelstimmen behaupten allein das Feld. Diese beginnen sich aus ihrem gelähmten Gang aufzuraffen und in einem pizzicato-stringendo energischere Züge anzunehmen. Wieder versucht das Hauptmotiv, dieses Mal aus der Tiefe, vorzudringen und die Mittelstimmen zu beflügeln, die abermals in einem pizzicato-stringendo aufleben, ohne sich entscheiden zu können. Aber jetzt kommt Unruhe in die Bässe, die aus den dunklen Regionen her gegen die zähe Mitte vorstoßen. Sie rütteln am tragischen Kern der Sinfonie, peitschen die Mittelstimmen gegen den Diskant, zertrümmern ihren Widerstand, der in konvulsivischen Schreien verröchelt. Einen Moment lang droht der dürftige Rest ordnenden Willens überhaupt in Frage gestellt, da bricht die wundersam lichtgütige Stimme des Horns mit breiter melodischer Intensität in die brodelnden Nebel, hellt und klärt. Diese Eingebung, die wie

eine weiße Taube herabschwebt, dürfte die genialste des ganzen Werkes sein in ihrer selbstverständlichen Schlichtheit. Der einfältigen Melodie des Hornes gelingt es, den tragischen Knoten zu zerhauen. Ein echt sinfonisches Gebilde, das in seiner Lapidarität mit denen der großen C-dur-Sinfonie Schuberts wetteifern kann. Die Bewegung des Ganzen, nicht mehr durch eine unerbittliche Mitte aufgehalten, kann in Fluß kommen. Das Problem ist gelöst worden. Schade um den unmittelbar sich anschließenden Choral, der viel zu wenig »Erleuchtung« in sich birgt und die herrliche Hornstelle wieder verdunkelt. Zum erstenmal in dieser Sinfonie treten hier Posaunen auf, aber ihr metallischer Glanz bleibt in seiner strahlenden Entfaltung stecken. Hier muß man unwillkürlich an Bruckner denken, dessen Choräle wie aus dem Munde von Erzengeln erdröhnen.
Überblicken wir noch einmal diese Brahmsische Sinfonie, so bemerken wir, daß der in ihr aufgeworfene Konflikt symptomatisch für die Persönlichkeit Brahmsens ist, symbolisiert im Niederzwingen der Mittelstimmen. Allerdings wird hier noch die Kraft aufgebracht, mit den Hemmnissen fertig zu werden, wenn auch die feurige Stretta mit ihrem funkelnden C-dur keinen ungetrübten Triumph feiert, wenn auch das Aufgebot eines stämmigen Chorals nie die Wolkenschatten einer ungelassenen Seele völlig in ein klares stählernes Blau verdampft. Das Ergebnis der 1. Sinfonie ist das einer gewaltigen, aber stumpfen Kraft.
Bei dieser Gelegenheit möge auch jene Einschätzung Brahmsens als eines ausgesprochenen Form-Künstlers entkräftet werden. Das Nur-Bedingte seiner schöpferischen Kraft beruht zum größten Teil in diesem Mangel an Form- und Stilgefühl. Brahms war weder ein großer Formneuerer noch Formbeherrscher. Er bezwang die in ihm gärende Chaotik durch einen gewaltsamen, formalistischen Willen, der das oft zutage liegende metaphysische Formerlebnis im Keim seiner Einfälle zerstörte. Der bedeutendste Nachfahre Brahmsens, Max Reger, ging an diesem inneren Zwiespalt zugrunde. Bruckner, der, oberflächlich betrachtet, viel maßloser, formschwächer wirkt als Brahms, war von jenem metaphysischen Formerlebnis bis in die innersten Poren seines Talentes erfüllt, er besaß jene Hingabe an die Erlebbarkeit der Form, symbolisiert in der Person Gottes, er war im Gegensatz zum Skeptiker Brahms von einer religiösen Gläubigkeit trunken, die nur einem völlig ungetrübten Genie möglich ist. Bruckner war ein Formneuerer und Formbeherrscher!
Die Einwände, die ich bei der 1. Sinfonie von Brahms erhob, gelten in verstärktem Maße für die drei übrigen Sinfonien. Der schwache künstlerische Instinkt Brahmsens zersetzt nicht nur augenfällig das Formbildende seiner Kraft, sondern wird auch dem primären Einfall gegenüber unsicher.
Die 2. Sinfonie beginnt mit einem geruhsam freundlichen Thema, dessen zu grober Wucht sich erhebende Verarbeitung in der Durchführung absolut nicht

im Einklang zu seinem harmlosen Vorwurf steht. Hier rächt sich jene Meisterschaft Brahmsens, die mit ihrem »und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt« arg ins Schulmeisterliche umschlägt. Das Schönste an dieser Sinfonie sind die Partien, die sich eines gewollten Aufschwunges begeben und in einer seelisch-empfindsamen Sphäre verbleiben ohne höhere geistige Ambitionen: die Koda des ersten und zweiten Satzes. Allerdings ist auch der langsame Satz mit seiner schwülen Gestautheit innerhalb dieser Sinfonie fehl am Platze. Peinlich wirkt hier das Herumklauben am kleinsten thematischen Partikelchen, um einen vorgefaßten Rahmen zu füllen und eine Steigerung zu erzwingen.
Die 3. Sinfonie hebt erstaunlich bedeutsam an. Das kahle, marmorne f-as-f des Kopfmotives hat durchaus sinfonisches Gepräge. Auch die weiterhin darüber gespannten Kontrapunkte mit ihrer schwungvollen Geste und ihrer modulatorischen Kraft überzeugen durchaus. Statt an ihnen die Entwicklung weiterzuführen, versteift sich Brahms lediglich auf sein Motto. So war er genötigt, statt das einmal aufgeworfene kontrapunktische Melos in seiner Dynamik weiterzuspinnen, immer wieder neue Möglichkeiten über diesem f-as-f zu ersinnen. Der Bogen des ersten Kontrapunktes wird abgerissen. Im Schlußteil der Exposition nach Aufstellung des zweiten Themas, wo das Hauptmotiv wieder auf den Plan tritt, bleibt dieses von einer äußerst lahmen Kontrapunktik umspielt. Auch das zweite Thema mit seiner tänzerischen Geschwätzigkeit wiegt nicht nur zu leicht gegen das erste, sondern ist überhaupt nicht organisch aus der ganzen Entwicklung herausgewachsen und bedeutet lediglich einen Kontrast auf rein metrisch-formalistischer Grundlage. Die Durchführung zerfällt demgemäß in zwei gesonderte, gedanklich heterogene Teile, die sich in keiner Weise gegenseitig durchdringen. Auch das Hauptmotiv erfährt keine wesentliche Umdeutung. Jene Hornstelle, die das Hauptmotiv gefühlvoll streckt, wirkt wie ein kraftlos romantizierender Einfall, stagniert vor Empfindung, die sich an einer schillernden Farbgebung berauscht und nicht von der Stelle rückt. Die gewollte Simplizität des langsamen Satzes ist unerträglich. Der antiken Patina fehlt hier völlig die grünspanartige Leuchtkraft. Man sehe sich im Vergleich zu diesem farblos matten Andante das Hugo Wolfsche Lied »Auf ein altes Bild« an, das im Zauber alter Kirchenglasmalereien erstrahlt und trotzdem moderner Eigenart nicht entbehrt. Das Beste an dem Brahmsischen Andante bringt der Abgesang, wo der Anfang des Hauptthemas in der Klarinette über den chromatisch sich abwärts wendenden Mittelstimmen der Fagotte verhallt. Der ganze dritte Satz mit seiner schmachtenden Melodik kann sich aus einem Nur-Gefühlsmäßigen nicht befreien, bleibt befangen in verstellter Erotik und verbauter Geistigkeit. Der letzte Satz mit seinem jagend-balladesken Beginn wird vor völligem Versanden in Arbeit nur bewahrt durch das kraftvoll-bögige Seitenthema des Horns. Auch das Auftauchen des Urmotives der Sinfonie in der Koda hat mehr gewollt kombi-

natorische Bedeutung. Wie großartig hat in ganz ähnlicher Weise Bruckner im Schlußsatz seiner 8. Sinfonie den Einbruch seines Hauptthemas aus dem ersten Satze vorbereitet und gestaltet, das sich plötzlich wie eine gepanzerte Faust über der wild vorwärtstreibenden Bewegung mit herrscherlicher Majestät aufreckt.

Die 4. Sinfonie Brahmsens zerflattert schon zu Beginn thematisch. Das Scherzothema bedeutet eine arge Verwechselung von Größe und Klobigkeit. Auch die strenge Passacagliaform des Finale bleibt in einem nur geschickt Handwerklichen stecken, und es kann verwiesen werden auf das, was ich über die Variationenkunst von Brahms sagte.

Die übrigen immer noch zahlreichen Werke unseres Komponisten fügen wenig Neues zum Gesamtbilde seiner Künstlerschaft. Werke wie sein Streichsextett in G-dur, das Doppelkonzert für Geige und Cello in a-moll oder das Klaviertrio in C-dur lassen tief bedauern, daß die stilistische Zucht Brahmsens sich so selten im Vergleich zur stattlichen Reihe seiner Arbeiten einstellte. Aber die drei Violinsonaten darf man als glückliche Würfe bezeichnen. Unter den späteren Liedern finden sich ein paar Perlen, wie die versponnene »Feldeinsamkeit«, das im Klavierpart sehr reiche »Nicht mehr zu dir zu gehn, beschloß ich« oder das im Ausklang modulatorisch ausdrucksvolle »Immer leiser wird mein Schlummer«. Hohl dagegen bleibt der Gehalt der »Vier ernsten Gesänge«. Von den Chorwerken dürfte die »Nänie« den ersten Platz beanspruchen. Die späten Monologe für Klavier, vor allem das lethargisch anhebende es-moll-Intermezzo, haben manche Kostbarkeit gewoben.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Die Spannungen waren größer als ihr menschlicher Träger, der durch zu viel Charakter einer restlosen Hingabe gegenüber sich leider nur zu oft versagte. Ähnlich wie der norddeutsche Dichter Friedrich Hebbel, der seine kühnen Gedanken dichterisch nicht ergiebig genug zu behandeln imstande war.

Brahms, ein großes Talent mit durchaus genialen Einschlägen, verbog die Verantwortung gegen sein Menschliches in die Verantwortung einer artistischen Genügeleistung, bis er den Weg zu sich selber nicht mehr fand.

Die unbestreitbare Kraft verdient unsere Verehrung!

DER ERSTE SATZ VON BRUCKNERS NEUNTER EIN BILD HÖCHSTER FORMVOLLENDUNG

VON

HANS ALFRED GRUNSKY-STUTTGART

Die Erkenntnis, daß den unsterblichen Meisterwerken Anton Bruckners nicht der Vorwurf musikalischer Formlosigkeit gemacht werden kann, wie ihn leichtfertige und oberflächliche »Kritiker« erhoben haben, bricht sich heute immer mehr Bahn. Und doch sind bis jetzt noch kaum mehr als die gröbsten Mißverständnisse und Mißdeutungen beseitigt. Es zeugt von einer großen Verwirrung ästhetischer Begriffe, wenn sogar begeisterte Bewunderer Bruckners, die den tiefen seelischen Gehalt und das Ergreifende seiner Musik nicht genug preisen können, ihm trotzdem jenen Vorwurf mangelnden Formsinnes nicht ersparen zu können glauben. Wer Bruckner besonders gut will, beschönigt dann den vermeintlichen Fehler durch Redensarten wie: die Ecksätze der Brucknerschen Sinfonien seien eben als »großartige Orgelphantasien« aufzufassen. Wahrlich, man kann Bruckner keinen schlechteren Dienst leisten als durch derlei Behauptungen! Es gibt vielmehr von vornherein nur zwei Möglichkeiten: entweder besitzen die Werke Bruckners eine vollendete Form und heißen deswegen mit Recht Meisterwerke, oder es ist mit ihnen überhaupt nichts. Denn ein Kunstwerk ohne Form ist nichts wie Unsinn, ein innerer Widerspruch. Gehalt und Form sind Wechselbegriffe, keiner kann ohne den anderen bestehen. Jedes wahre Kunstwerk ist ein Organismus: den Zusammenhang und die Funktion seiner nur in bezug auf das Ganze bestehenden Teile erkennen, heißt die Form des Kunstwerks erkennen. Über Form läßt sich also verstandesmäßig, wissenschaftlich streiten, sie ist aussprechbar, während die unaussprechbare Seele eines lebendigen Organismus ihr Geheimnis nur verwandter Art kund tut. Wenn man freilich die Form eines großen Kunstwerkes bis in die Tiefe hinab verfolgt, so wird man an einen Punkt vordringen, wo sich Gehalt und Form berühren, wo also für den, der auch die Seele zu erleben imstande ist, das Aussprechbare ganz stetig in das Unaussprechbare übergeht.

Am Beispiel einer ausführlichen Analyse des ersten Satzes seiner 9. Sinfonie werde ich nun im folgenden nachweisen, daß Bruckner in seinen Sinfonien höchstorganisierte Kunstwerke von einer geradezu unerhörten Feingliedrigkeit und inneren Geschlossenheit erschaffen hat. Zuvor aber drängt sich uns die Frage auf, warum Bruckner, den man immer mehr als einen der größten Meister und Neuschöpfer auf dem Gebiete der Form erkennen wird, gerade hier so schmählich mißkannt worden ist. Neben manchen Gründen unerquicklicher Natur, die in den Folgen des seinerzeit gegen den Meister eröffneten Gehässigkeitsfeldzuges wurzeln, und neben mangelndem Formensinn — nicht

bei Bruckner, wohl aber beim größten Teil des Publikums, bei den meisten Dirigenten und bei allen überweisen Kritikern des Meisters fassen wir hier besonders einen lehrreichen, sachlichen Grund ins Auge, der das Haupthindernis für die Wahrheit bildete. Schauen wir einmal von der Warte eines modernen Buches wie z. B. *Ernst Kurths* »Romantischer Harmonik« auf die ersten Versuche zurück, der Harmonik Wagners theoretisch beizukommen, so können wir uns eines Lächelns nicht erwehren, wenn wir die im Zerrspiegel einer gänzlich unzulänglichen und veralteten Theorie erzeugten Mißgebilde von »Erklärungen« betrachten. Es war ein langer Weg bis zur richtigen Erkenntnis. Genau so verhält es sich nun auch mit dem Formgeheimnis bei Wagner und Bruckner. Auch hier liegt eine den neuen*) Problemen nicht im mindesten gewachsene veraltete Formenlehre wie ein Nebel zwischen uns und der Wahrheit. Ohne das weniger plumpe Instrument einer neuen Methode ständen wir in der Tat ziemlich ratlos da. Diese neue Methode und ihre Bewährung verdanken wir den bahnbrechenden Forschungen von *Alfred Lorenz* (Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, 1924). Sie ist von erstaunlicher Einfachheit und läßt sich in ihren Grundzügen mit wenigen Worten auseinandersetzen.

Lorenz gewinnt seinen Standpunkt dadurch, daß er drei Grundformen als die Bausteine annimmt, aus denen sich jede denkbare gegebene Form zusammensetzt. Es sind dies erstens die *Strophenform:* »zwei oder mehrere aufeinanderfolgende Gleichartigkeiten«, zweitens *die Bogenform* als Folge von Hauptsatz, Mittelsatz, Hauptsatz (HS. MS. HS.) und drittens die *Barform* als zwei Strophen, hier *Stollen* genannt, welche in einem dritten steigernden Teil einen *Abgesang* gewissermaßen erzeugen. In der herrlichen Belehrung, die uns Wagner im dritten Aufzug der Meistersinger über diese in ihrer grundlegenden Wichtigkeit bisher verkannten Form zuteil werden läßt, vergleicht Hans Sachs das Verhältnis von Abgesang und Stollen mit dem zwischen Kind und Eltern: »Dem Stollen ähnlich, doch nicht gleich an eig'nen Reim' und Tönen reich; daß man's recht schlank und selbstig find', das freut die Eltern an dem Kind.« — Eine besondere Art der Barform, welche Lorenz *Reprisenbar* nennt, sei hier auch gleich erwähnt. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß der Abgesang in der Mitte oder am Schluß auf den Stollen zurückgreift. Wichtig ist nun vor allem, daß in der neuen Auffassung die Grundformen ihrem Wesen nach unabhängig von ihrer absoluten Größe sind; sie sind dasselbe, ob sie in kleinsten, ja winzigen oder in riesenhaften Ausmaßen auftreten. Damit ist im Grunde

*) Freilich nicht bloß neuen Problemen gegenüber! Das wird einem so recht klar, wenn man Lorenz' tiefschürfende Abhandlung »Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroikasatze?« (Beethoven-Jahrbuch 1925, herausg. von Sandberger, Verlag Filser, Augsburg) liest. Besonders hat — wie dies Lorenz schon in seinem Wagner-Buch (erschienen bei Hesse, Berlin) hervorhob (vgl. dort S. 118) — der Begriff der Durchführung nur zu oft als Ausrede gedient, wo man mit den alten Mitteln nur Formlosigkeit sah. Als ob das Chaos irgendwo im Kunstwerk Platz habe! Wie wollen nun die über Bruckners Form aburteilen, die noch nicht einmal die Formvollendung in der Durchführung einer Beethoven-Sinfonie erkannt haben! — In vorliegender Abhandlung ist der Begriff der Durchführung mit Absicht vollständig vermieden worden.

nichts anderes ausgesprochen als die Erkenntnis: auch im Kunstwerk sind wie in der Natur die Gesetze im Kleinsten wie im Größten dieselben. Somit wird jetzt nicht mehr zu fragen sein: in welche starren Kategorien der alten Formenlehre läßt sich ein Kunstwerk einordnen? — um dann mit gewichtiger Miene ein Verdammungsurteil aussprechen zu können, wenn das zarte Gebilde unter so grober Behandlung zerbricht. Die Aufgabe ist vielmehr: in welcher Weise setzt sich die Eigenform eines Kunstwerkes aus den Formelementen zusammen? Hier gibt es eine unendliche Fülle von Kombinationsmöglichkeiten. In dem besonderen Fall, daß die Übereinanderordnung immer durch dieselbe Grundform geschieht, spricht Lorenz von einer *Potenzierung* der Form. Ein einfach potenzierter Bar liegt z. B. vor, wenn die Teile eines Bares selbst wiederum barförmig gebaut sind.

Die Bedeutung nun, die der musikalischen Form zukommt, ist eine doppelte: sie hat zunächst die mehr äußere Funktion, ein Ganzes übersichtlich zu gliedern und zu ordnen, dadurch Einheit und Geschlossenheit des Eindrucks verbürgend, »daß nichts davon abfallen muß«. Die Form wirkt hier »formal« durch ihre Symmetrieverhältnisse, man denke an den Bogen (m, n, m). Darüber hinaus kommt aber der Form noch eine ganz andere, viel tiefere organische Bedeutung zu, die freilich nicht überall in der Musik zum Ausdruck gelangt, bei Bruckner aber wie vielleicht nirgends sonst beherrschend in den Vordergrund tritt. Diese organische Bedeutung der Form betrifft unmittelbar das tiefste Wesen der Musik und bildet die Brücke hinüber zum unaussprechbaren »Gehalt«. Betrachten wir noch einmal jenes Bild von Mann, Weib und Kind aus den Meistersingern. Mir scheint, Wagner hat in seiner tiefblickenden Genialität hiermit auf mehr hingewiesen als auf die besondere Barform, die in ihrer strengen Form (Gleichheit der Stollen) dem Bild ja nur genügt, wenn man »Mann« und »Weib« zu dem einheitlichen Begriff »Eltern« zusammenfaßt. Er hat uns — vielleicht unbewußt — im Bilde hingewiesen auf den Ursinn des musikalischen Geschehens überhaupt, wie er abstrakter, aber begrifflich genauer ausgedrückt ist in jenem Gesetz, das Hegel (und vor ihm besonders Jakob Böhme) als das große Entwicklungsgesetz im Reiche des Geistes erkannt hat: Thesis — Antithesis — Synthesis, d. i. die Entwicklung einer geistigen Wesenheit hindurch durch ihren Gegensatz, durch Kampf und Spannung zu höherer, reicherer Einheit (in Wagners Bild also: die Erzeugung eines Neuen, Dritten durch die polaren Gegensätze Mann und Weib). Wenn Musik die elementarste Äußerung des Geistes ist, so ist es eine Notwendigkeit, daß sie dem Grundgesetz des Geistes folgt. Deshalb sehe ich die Form: Thesis, Antithesis, Synthesis als die *Urform* (logisch, natürlich nicht historisch) alles musikalischen Geschehens an, als die gemeinsame Wurzel, aus der alle anderen Formen entspringen, sofern sie in ihrer tieferen organischen Bedeutung auftreten. In der Lorenzschen Terminologie wäre die Urform als ein Reprisenbar mit gegensätzlichen Stollen zu bezeichnen, indem hier die »Reprise«

wegen der Gegensätzlichkeit der Stollen notwendigerweise Synthesis derselben wird. Diese Urform ist auch durchaus nicht im Sinn von etwas Primitivem zu verstehen. Im Gegenteil: in ihr kommt die Höhenentwicklung am stärksten zum Ausdruck, in ihr ist die Synthesis in der steigernden Vereinigung der Gegensätze zu neuer höherer Einheit am reinsten und gespanntesten dargestellt, am meisten aktiv. In dem zu besprechenden Bruckner-Satz werden wir das Wesen der Urform an einem absolut vollendeten Beispiel noch näher kennen lernen. Bar und Bogen sind nun nichts anderes als zwei besondere Ausprägungen, die aus der Wurzel der Urform entspringen. In der gewöhnlichen Barform ist die Polarität der Gegensätze stark herabgemindert und schließlich auf die Idee der zeugenden Zweiheit beschränkt (bei Gleichheit der Stollen). Demgemäß handelt es sich im Abgesang nicht um eine hochgespannte Synthesis der Gegensätze, wohl aber um etwas Neues und Höheres, das aus der Stollenzweiheit als Steigerung hervorsprießt. Im Bogen ist umgekehrt der Gegensatz, die Antithesis (im Mittelsatz) stark betont, dafür die Synthesis (Reprise) mehr passiver Natur, indem hier eine Entwicklung des ursprünglichen Ausgangspunktes (HS.) zu sich selbst stattfindet. Es wird nämlich viel zu wenig beachtet, daß es eine Wiederholung im wörtlichen Sinn in der Musik ebensowenig gibt wie im zeitlichen Erleben überhaupt, weil das Vorausgegangene stets im Gegenwärtigen mitenthalten ist. So ist beim Bogen der gegensätzliche Mittelsatz als »aufgehobenes Moment« in der Reprise enthalten und diese zeigt sich daher im Vergleich zum anfänglichen Hauptsatz auf eine höhere Stufe entwickelt. Schon in der harmonischen Urform, der Kadenz liegt diese tiefere Bedeutung des Bogens verborgen: die Tonika am Anfang und Ende verhält sich wie Bewegung zur Ruhe, wie Aufgabe zur Erfüllung, kurz wie die Thesis zur Synthesis. Auch hier ist es wieder Bruckner, der die leicht zur Veräußerlichung neigende Bogenform wie kein anderer in ihrem tiefsten organischen Leben erfaßt hat; man denke an die Ecksätze der 3. bis 7. Sinfonie. — Vom Reprisenbar können wir nun sagen, daß er das innere Wesen des Bares und des Bogens in sich vereinigt; tritt noch eine Gegensätzlichkeit der Stollen hinzu, so sind wir wieder bei der Urform angelangt.
Was die Strophenform betrifft, so hat sie nur dort eine tiefere Funktion, wo bei Zweistrophigkeit trotz aller Entsprechung die Notwendigkeit einer polaren Entgegensetzung herausfühlbar ist (vgl. die Stollenstrophen eines Bares), während die zügellose Mehrstrophigkeit (Variationsform) als die äußerlichste und insofern unfruchtbarste Form zu gelten hat. Es ist bezeichnend für Bruckner, daß er keine Variationsform kennt. Dagegen weiß er, wie wir gleich sehen werden, auch die Strophenform zu ungeahnter Bedeutung schöpferisch zu vertiefen. Zuvor haben wir indessen noch kurz eine Form zu erwähnen, die Lorenz unbezeichnet läßt und die er als selten bezeichnet; im Ring macht er auf zwei Stellen aufmerksam. Bei Bruckner findet sie sich häufiger, wenn auch nicht gerade oft. Es handelt sich um die Umkehrung der Barform. Ich nenne

diese Form daher, um eine kurze Bezeichnung möglich zu machen, *Gegenbar*. Statt aus: Stollen — Stollen — Abgesang besteht der Gegenbar aus »*Aufgesang*« (Lorenz) und zwei folgenden Strophen, die ich in diesem Fall *Gegenstollen* nennen will. Über Wesen und Vorkommen des Gegenbars müssen erst noch ernstliche Untersuchungen angestellt werden. Doch scheint es mir aus Bruckners Verwendung sehr wahrscheinlich, daß neben formalen Symmetrieeigenschaften (Spiegelung des Bars) die innere Bedeutung dieser Form auf einer (ungezügelte) Kräfte *bannenden* Wirkung beruht, gegenüber der Kräfte *entfaltenden* des Bars; was aber durchaus nicht hindert, daß der Gegenbar im Dienste einer großen Steigerungsentwicklung auftreten kann.

Wenn wir nun vom Qualitativen zum Quantitativen übergehen, von der Art der Form zu den relativen Ausdehnungsverhältnissen der einzelnen Formteile, so gewahren wir bei Bruckner eine geradezu beispiellose Symmetrie der Zahlenverhältnisse. Aber um keine tote äußerliche Symmetrie handelt es sich hierbei. Bruckner weiß auch die Ausdehnungsverhältnisse einem inneren organischen Formgesetz zu unterwerfen. Wir treffen auf dasselbe beim Überblick über die große Anlage unseres Satzes. An diesem Beispiel sehen wir am besten, worum es sich handelt, und befinden uns zugleich mitten in unserer Aufgabe. Hören wir den ersten Satz der Neunten unbefangen und ohne das Vorurteil, er müsse Sonatenform haben, an, so erkennen wir einen sehr einfachen Aufbau: Eine Folge von drei Teilen, den sogenannten drei Themengruppen, wiederholt sich ein Mal, worauf eine Koda den Satz beschließt. Abgesehen von letzterer gliedert sich also der Satz in zwei Hauptstrophen und wir haben folgendes Bild: I, II, III | I, II, III | Koda.

Die sechs Einschnitte*) liegen bei: 8F, K1, N1, 18U, V7, Y1.

Für die Ausdehnung der Teile erhält man nun (in Takten gemessen) unserem Schema entsprechend die sieben Werte: 96, 70, 60 | 194, 38, 58 | Koda: 51.

Hier liegt nun jenes Formgesetz innerhalb größter Ausmaße vor, das alle Werke Bruckners, insbesondere aber diesen ganzen Satz durchwirkt. Die Zahlenreihe besagt nämlich, daß in der zweiten Strophe die erste Themengruppe doppelt so lang wie in der ersten Strophe: $2 \times 96 \; (+ 2)$, dafür als Ausgleich die zweite Gruppe nur halb so lang: $\frac{1}{2} \times 70 \; (+ 3)$ ist, während die dritte Gruppe in beiden Strophen gleiche Ausdehnung besitzt (60, 58). Dadurch

*) Die Hinzuziehung der Partitur (kleine, billige Studienpartituren in der Eulenburg-Ausgabe) ist für jedes ernstliche Befassen mit einem Orchesterwerk unumgänglich. Auch der Laie schrecke nicht vor dem Partiturstudium zurück! Er wird viel Freude daran haben, auch wenn er nicht wie der Fachmann im sogenannten »Partiturlesen« geübt ist. Besonders zur schnellen Erkennung der Harmonie kann ja immer der Klavierauszug hinzugezogen werden. Auf Notenbeispiele konnte hier verzichtet werden, da das Zitieren von Partiturstellen unter allen Umständen notwendig war. Letzteres geschieht nach den Partiturbuchstaben, und zwar möge abkürzend 4 A soviel wie 4. Takt *vor* Buchstabe A, A4 soviel wie 4. Takt *nach* Buchstabe A bedeuten. Da unbegreiflicherweise im zweihändigen Klavierauszug von Löwe die Buchstaben fehlen, seien hier für Nichtbesitzer der Partitur die entsprechenden Gesamttaktzahlen des Satzes angegeben, wonach jeder die Buchstaben, einzutragen vermag: A1 = 19. Takt, B = 39., C = 51., D = 71., E = 85., F = 105., G = 115., H = 123., J = 145., K = 167., L = 183., M = 199., N = 227., O = 253., P = 291., Q = 303., R = 321., S = 345., T = 387., U = 439., V = 453., W = 471., X = 487., Y = 517., Z = 541., letzter Takt 567.

werden beide Strophen zwar nicht gleich lang, wohl aber von gleicher Größenordnung, d. h. der Unterschied ist verhältnismäßig gering gemessen an der großen Ausdehnung der Strophen: 226 Takte der ersten Strophe gegenüber 290 der zweiten. Dieser Unterschied findet nun seinen Ausgleich in der Koda, ein Umstand, der um so mehr an Bedeutung gewinnt, als wir später sehen werden, daß die Koda in das Gebiet der ersten Strophe gehört. Es ist klar, daß hierdurch sowohl der Begriff Koda wie auch das Wesen der Strophenform eine gewaltige Vertiefung erfährt.

Allgemein können wir die hier vorliegende Erscheinung so kennzeichnen: Tritt einem ein Ganzes bildenden Abschnitt ein zweiter gegenüber, dessen Teile denen des ersten irgendwie entsprechen, so werden dabei die einen Teile im Vergleich zu früher verlängert (z. B. doppelt so lang), dafür als Ausgleich andere (im selben Verhältnis) verkürzt (halb so lang), während wieder ein anderer Teil (gleichsam als Angelpunkt) in seiner Länge erhalten bleiben kann. Dadurch entstehen in Ausnahmefällen zwei genau gleiche Abschnitte, meistens aber zwei Abschnitte, die sich um ein geringes in ihrer Länge unterscheiden. Dieser Unterschied wird in einem dritten kleinen Abschnitt, einem »Anhang« (»Koda«) ausgeglichen, so daß die volle Symmetrie, das volle Gleichgewicht wiederhergestellt ist und ein Ganzes höherer Ordnung entsteht.

Dieses *Gesetz des Ausgleichs* der Längen — man könnte paradox ausgedrückt auch von einer asymmetrischen Symmetrie sprechen — ist im Grunde nur eine besondere Form eines künstlerischen Urgesetzes, das als Grundsatz des Ausgleichs oder der Störung und Wiederherstellung des Gleichgewichts überall in der Musik in mannigfachster Weise wirksam erscheint.

Wenn wir uns nun der eingehenden Betrachtung unseres Satzes zuwenden, so werden wir dabei neben der Melodik auch die harmonischen und rhythmischen Verhältnisse mit gleicher Liebe zu betrachten haben. Denn nur so kann sich uns der Aufbau dieses Kunstwerks in seiner ganzen wunderbaren Gesetzmäßigkeit erschließen.

Der Beginn der Sinfonie zeigt in einer für Bruckner bezeichnenden Art ein Werden aus einer Urerregung, aus einem unterschiedslosen Ursein heraus. In das gleichmäßige Flimmern des Streichertremolos auf dem Urton d dringt mit dem Holzbläsereinsatz im dritten Takt eine leise erste rhythmische Regung ein. Zugleich erhält die fortdauernde zitternde Urbewegung eine Verdichtung, eine Festigung durch den hinzutretenden langgezogenen Holzbläserton. Der Einsatz der acht Hörner bringt die erste melodische Linienbildung, welche mit einer wunderbaren Stetigkeit aus dem Urton der Sinfonie herauswächst: die melodische Linie verharrt noch lange in demselben und wird als solche zunächst überhaupt nur durch die auftaktige Rhythmisierung kenntlich. Der Eintritt der kleinen Terz wirkt dann erhaben düster: alles Bisherige, nämlich das Ur-d, war ja jenseits von Dur und Moll; nach so langer Spannung ($5\frac{1}{2}$ Takte) empfinden wir die Festlegung des Mollcharakters doppelt dunkel.

Schwermütig wirkt aber zugleich auch der Eintritt der Terz f gerade auf den unbetonten Taktteil, schwermütiger freilich noch das (dadurch hervorgerufene) Zurücksinken der Linie in den dunklen Schoß des jetzt zum Mollgrundton gewordenen ersten Tones. Dieses Zurücksinken wird schauerlich bestätigt durch das dumpfe Nachhallen des Motivanfangs in Pauke und Trompeten.
Dies alles kommt natürlich nur dann zur richtigen Darstellung, wenn der Dirigent das vorgeschriebene Tempo »feierlich (misterioso)« gebührend beachtet. Der ganze Anfang kann nicht langsam genug genommen werden. Als traumschwere Atemzüge erster Seinsregungen müssen die Hornlinien aufschwellen.
Das erste Hornmotiv bildet einen viertaktigen Stollen. Ihm folgt ein gleicher zweiter; nur erheben sich die Hörner statt in die Terz jetzt in die Quint. Der sechstaktige Abgesang bringt äußerlich betrachtet Motivbruchstücke, welche aber gerade den wesentlichen Gehalt des Motivs steigern, indem sie den Eindruck des traumhaften Zurücksinkens in das anfängliche d unterstreichen. An dieser Stelle liegt eine Spannungserzeugung durch vollkommene Entspannung vor, d. h. weil die Spannung auf den ursprünglichen Nullpunkt herabzusinken droht, weil wir keine Entwicklungsmöglichkeit mehr sehen, erwarten wir in höchster Spannung etwas Außergewöhnliches. Mit dem Absinken von der Sekund aus, ed, scheint die Entwicklung mit einem dd (in der Hornlinie) in die Urruhe zurückkehren zu wollen. Tatsächlich tritt auch das erste d ein; inzwischen hat sich aber die zitternde Urbewegung auf dem d dynamisch erhitzt und damit unser Gefühl bestärkt, daß der scheinbar vorgezeichnete Weg zum vollkommenen Stillstand im letzten Augenblick durch irgendein unerhörtes Ereignis abgeschnitten werden muß. Dieses tritt denn auch ein. Ein zeugender Blitzstrahl fährt in den Urton d und spaltet ihn gewissermaßen nach beiden Seiten auseinander: des es. Mit dieser plötzlichen Rückung der d-moll-Grundharmonie in den neapolitanischen Sextakkord hinein beginnen die Hörner ein zweites gegensätzliches, wunderbar lichtstrebiges, Befreiung atmendes Thema zu gestalten, das wiederum barförmig gebaut ist. Es möge mit *b* bezeichnet sein im Gegensatz zum vorhergehenden ersten Thema, das wir *a* nennen wollen. Im ersten eintaktigen Stollen von *b* recken sich die Hörner in der Linie es b $\overline{\text{es}}$ mächtig auf. Der zweite Stollen bringt zu einer Verschärfung dieser melodischen Gebärde eine urgewaltige harmonische Wirkung: erst die Erzeugung einer ungeheuren Spannung, indem der Melodieansatz in den Urton d zurückgeht und sich dadurch mit schneidender Schärfe an der Harmonie des es reibt; sodann nach kurzem Sechzehnteldurchgang es der strahlende Ausbruch des Ces-dur-Akkords auf den guten Taktteil. (Zur harmonischen Spannung trat noch eine rhythmische: der Eintritt des zweiten Stollens war um einen Halbtakt verschoben, verzögert.)
Im Abgesang tragen die Hörner den Ces-dur-Akkord hinab, um — gleichzeitig mit einem kraftvoll hervortretenden, chromatischen Baßdurchgang ces b bb as

— im Gefühl seligen Befreitseins noch einmal aufzuatmen und dann — unter prächtiger Vorhaltswirkung — in As^7 einzumünden.
Man kann dieses gegensätzliche Thema *b* harmonisch leicht als eine Ausweichung nach As-dur auffassen, indem der neapolitanische Sextakkord von d-moll durch den unmittelbaren Hinzutritt der Sexte sofort in die Dominante von As-dur umgedeutet wird. Der Ces-dur-Akkord ist dann nach Riemann mit ^{0}Tp zu bezeichnen. Allein, wollen wir den Sinn dieses harmonischen Geschehens tiefer erfassen, so müssen wir uns vor allem die Tatsache vergegenwärtigen, daß Ces einer der entferntesten Klänge ist, die es überhaupt im Verhältnis zu d-moll geben kann. Nachdem das Thema *a* in seiner 18 Takte langen Ausdehnung einzig und allein auf der Grundharmonie von d-moll ruhte, tritt nun plötzlich mit der gewaltigen Terzklangwirkung Es—Ces ein Klang auf, der im äußersten Gegensatz zur d-moll-Tonalität steht.
Diese Erscheinung (die natürlich auch sonst auftritt) können wir theoretisch leicht fassen durch eine Erweiterung des harmonischen Spannungsbegriffes: es handelt sich hier weder um Alteration noch um einen Spannungsakkord, der auf einen ganz bestimmten Lösungsakkord hindrängt, sondern *um eine Spannung gegen das gesamte Gebiet der Tonalität.* Im letzteren vom gewöhnlichen abweichenden Sinn werde ich in vorliegender Abhandlung den Ausdruck Spannungsakkord immer gebrauchen. Außer dem Ces-dur-Klang können wir im vorliegenden Fall besonders*) noch die Klänge As, Des, Ges bzw. Gis, Cis, Fis, H als Spannungsakkorde bezeichnen. Das dadurch umrissene »Spannungsgebiet« (wie wir es nennen wollen) scheidet sich, wie man sieht, in ein hochsubdominantisches und ein hochdominantisches. Wir können hierin die letzten Ausläufer des unbeschränkt erweiterten Tonalitätsbereiches erblicken. Wir setzen dieses »Spannungsgebiet« aber deshalb in einen Gegensatz zum tonalen Bereich, weil seine Klänge nicht mehr eindeutig als subdominantisch oder dominantisch gekennzeichnet sind, während doch gerade die Unterscheidung: subdominantisch-dominantisch den Nerv des Tonalen bildet. Jene Klänge sind vielmehr das eigentliche Gebiet enharmonischer Verwechslung.**) Dadurch schlagen sie leicht unmittelbar von hochsubdominantischer in hochdominantische Bedeutung (oder umgekehrt) um, und selbst wenn dieser jähe Funktionswechsel nicht wirklich vollzogen wird, haben sie etwas eigentümlich Schillerndes eben schon durch die fortwährende *Neigung* zum Umschlagen, durch ihren labilen Gleichgewichtszustand, in dem ihr ganzes Wesen, ihre »Spannung« gegen das tonale Bereich besteht. An einem Bild können wir dies noch anschaulicher machen. Vergleichen wir nämlich das Tonikazentrum der Ruhelage eines Pendels, die dominantischen und sub-

*) Man wird nicht anstehen, gelegentlich auch hochsubdominantische Mollklänge wie es und as zum Spannungsgebiet zu zählen. In erster Linie wird es sich freilich aus den genannten, enharmonisch wirksamen Durklängen zusammensetzen.
**) Man beachte wohl, daß hier wie überhaupt im folgenden immer nur von der enharmonischen Verwechslung ganzer Klänge als solcher die Rede ist.

dominantischen Ausbiegungen den Schwingungen des Pendels nach rechts und nach links, so entspricht unser Spannungsgebiet jener labilen Gleichgewichtslage, wo der Pendel auf dem Kopf steht. Er kann diese Lage erreichen und nach der anderen Seite hinüberfallen (vollzogene enharmonische Verwechslung), er kann sie aber auch erreichen und wieder nach derselben Seite zurückfallen (Wahrung der Funktion, aber schillernd, d. h. mit Neigung zur enharmonischen Verwechslung). Wir sehen, jenes Spannungsgebiet bildet den eigentlichen Gegenpol zur Tonika. Handelte es sich nur um einen einzigen Klang, so könnten wir geradezu von einer *Gegentonika* sprechen. Als solche könnten wir idealerweise in unserem Satz den Ces-dur-Klang ansehen, weil er hier unter den Klängen des Spannungsgebietes die Hauptrolle spielt. Dann dürfen wir, ohne mißverstanden zu werden, den Satz formulieren: *Die Harmonik des ersten Satzes der 9. Sinfonie beruht auf der ungeheuren Spannung zwischen d und Ces.*

Kehren wir nun zu unserer Partitur zurück, so sehen wir, daß bei dem Spannungsakkord As^7, in den die Hörner am Ende des Themas *b* (A 8) einmünden, nun tatsächlich enharmonische Verwechslung stattfindet: der unmittelbar folgende E-dur-Klang würde an sich als Fes gehört, wenn nicht im identischen E zugleich eine plötzliche, nunmehr oberdominantische Beziehung zum Tonikazentrum erlebt würde. Hierin liegt psychologisch das Wesen der enharmonischen Verwechslung

$$\begin{array}{ccc} \text{As} & \rightarrow & \text{Fes} \\ \| & & \downarrow \\ \text{Ges} & \leftarrow & \text{E} \end{array}$$

Im obigen Bild: der Pendel ist in energischem Schwung von der einen Seite her (subdominantisch) durch seine Höchstlage hindurchgegangen und nunmehr auf der anderen Seite (oberdominantisch) in der Abwärtsbewegung gegen die Ruhelage hin (Tonika) begriffen. Bezeichnen wir das tonale Bereich mit t, das subdominantische Spannungsgebiet symbolisch mit ♭, das dominantische mit ♯, so läßt sich der bisherige harmonische Verlauf summarisch in die Formel t ♭♯ t zusammenfassen oder genauer, unter Hinzunahme Riemannscher Symbole: T, $\mathcal{f}$, ♭ (Ces, As), ♯ (Gis), D^+.

Die beiden barförmig gebauten Themen *a* und *b* sind also nicht nur melodisch und rhythmisch gegensätzlich gestaltet, sondern stehen auch in gewaltigem harmonischem Spannungsgegensatz: sie verhalten sich zueinander wie Thesis und Antithesis.

Der scharfsinnigste Philosoph könnte in Begriffen nie aufhellen, was wir hier durch die Macht der Musik in unmittelbarer Anschaulichkeit erleben: wie — bei jener Spaltung des d (bei A) — dem Sein das Anderssein entspringt. In der Tat sind die Themen *a* und *b* die zeugenden Gegensätze, aus denen die gesamte Entwicklung des Satzes herauswächst und abgeleitet ist. Zunächst dürfen wir sie auffassen als die zwei gegensätzlichen Stollen — Thesis *a*, Anti-

thesis *b* — eines großartigen Reprisenbares, dessen Abgesang in seiner Mitte (Rp.) eine einzigartige Synthesis von *a* und *b* als Höhepunkt enthält; das heißt es liegt hier nichts anderes vor als die *Urform* selbst.

Betrachten wir zunächst die Entwicklung, die zu jenem Höhepunkt hinführt und den ersten Abschnitt des großen (bogenförmigen) Abgesangs bildet. Diese Partiturstrecke, A 9—9 D, hat, wie man sofort erkennt, die Form eines Gegenbares. Beginn des ersten Gegenstollens bei B, des zweiten bei C. Jeder dieser drei zwölftaktigen Teile ist selbst wiederum barförmig gebaut: (4 + 4) + 4. Melodisch tritt im Aufgesang eine neue absteigende Linie auf, ein synkopisch einsetzendes Entwicklungsmotiv, das wir mit *m* bezeichnen wollen.*) Während der Aufgesang melodisch von *m* beherrscht wird, stellt sich der melodische Gehalt der Gegenstollen im fortwährenden Aufblitzen des abwärts gerichteten Oktavschritts dar, mit welchem nachher das Höhepunktsgebilde beginnt.

Die zeugenden Gegensätze Thesis und Antithesis (*a*—*b*) wirken sich in der Entwicklung dieses Gegenbares in heftigem Kampfe aus.**) Dieser Kampf hat

*) Man beachte die Entwicklung von *m* aus dem Vorhergehenden: die Violinen fangen den Vorhalt des der Hornlinie (A 7) auf und deuten ihn als Vorhalt cis zum neuen Akkord. Die Linie *m* kommt dann dadurch zustande, daß sich die Folge von Vorhalts- und Lösungston noch zweimal wiederholt.

**) Was die Harmonik dieses Gegenbares betrifft, so gehört sie zum Kühnsten, was je ein überragender Meister geschrieben hat. Man wäre auf den ersten Blick fast versucht, die Stelle atonal zu nennen. Aber dies hilft dem Verständnis nicht weiter. Eine »kühne«, eine sogenannte komplizierte Harmonik vermag jeder Stümper zu schreiben. Wäre diese Stelle wirklich »atonal«, so zeigte Bruckner damit eben nur, daß Genie nicht darin besteht, eine bestimmte Ausdrucksmöglichkeit zum alleinseligmachenden Grundsatz zu erheben, sondern darin, von einer Höchstzahl von Mitteln jedes am rechten Ort und zur rechten Zeit anzuwenden. Wie also im letzteren Sinn die Harmonik dieser Stelle aus dem Zusammenhang heraus zu erklären ist, danach wird hier zu fragen sein.

Der erste, viertaktige Kleinstollen des Aufgesangs bringt nach dem schon besprochenen E-dur-Klang (= DD+) einen f-moll-Klang (= Unterdominante dritten Grades, terzverwandt) zu der Wiederholung von *m*. Damit ist ziemlich bestimmt auf das Tonikazentrum hingewiesen. Nun ist aber die harmonische Gleichgewichtsstörung durch die vorhergehende ungeheure Spannung »d — Ces« (Thema *a* — Thema *b*) so groß, daß sie eine unmittelbare kampflose Rückkehr ins tonale Gebiet nicht zuläßt. Demgemäß setzt der zweite Kleinstollen des Aufgesangs mit einer Rückung in den Spannungsakkord Ges ein (8 B), gleichwie der von der Kopflage losgelassene Pendel auf der anderen Seite vermöge des großen Schwunges sich wieder in dieselbe erhebt. Die dadurch bedingte Erschütterung der Ordnungskraft des Tonalen läßt nun mit einer musikalischen Logik ohnegleichen die natürliche Trägheit der Akkorde zum Übergewicht kommen: es tritt (harmonische) Sequenzwirkung ein, indem im zweiten Stollen g auf Ges-Fis folgt, wie im ersten f auf E folgte.

Die naheliegende Fortführung As g der Sequenz würde jenes inneren Grundes entbehren, der beim Einsatz des Ges zu Beginn des zweiten Kleinstollens wirksam war. Sie erfolgt denn auch bezeichnenderweise nicht: der Kleinabgesang beginnt (4 B) mit einer absoluten (und damit gerade das Abschneidende betonenden) Rückung in den as-moll-Klang. Dieser (hochsubdominantisch) wird zum Ausgangspunkt eines Ineinanderschillerns und Aufeinanderprallens von Klängen des tonalen und des Spannungsgebietes. Takt 2B bringt mit dem B-dur-Klang einen zweiten subdominantischen Ansatzpunkt. Die Klänge von 3B und 1B leuchten dagegen fieberhaft schnell, traumartig gespenstisch als Durchgangsbildungen auf. Während nämlich das Motiv *m* in den beiden Kleinstollen durchaus auf *einer* Harmonie ruht und auch die als Ausdruck wachsender melodischer Erregung auftretenden Nachahmungslinien in der Hoboe sich noch in vollem Lauf an der beherrschenden Harmoniefortschreitung brechen wie ein Lichtstrahl am Prisma, tritt im Kleinabgesang die melodische Energie klangbildend in den Vordergrund. Man beachte besonders das grelle Aufblitzen von Cis^7 auf das dritte Viertel von 3B, wo eigentlich eine reine Vorhaltswirkung erwartet wird. Abgesehen von dieser flüchtigsten der Durchgangsbildungen schreiten allerdings die Klangfundamente immer weiter in Halbtönen fort, woran sich zeigt, daß gleichzeitig eine starke, wenn auch versteckte Sequenzenergie wirksam ist.

Dieser viertaktige Kleinabgesang des Aufgesangs bringt den Gegensatz zwischen »d und Ces«, der diese ganze harmonische Entwicklung bedingt, zur Siedehitze. Da verhindert mit Beginn des ersten Gegenstollens (B1) die melodische Gebärde, die mit dem Oktavfall d d einsetzt, das Einmünden ins Chaos, indem sie energisch auf die Tonika hinweist. Die Harmonie, die sich gleichzeitig von C (= ^0Dp) nach f^6 gewandt hat, bleibt mit einer Rückung nach g^6 (B 3) zwar durchaus im regelmäßig subdominantischen Bereich, bekundet damit aber wieder

aber als echter geistiger Entwicklungskampf durchaus aufbauenden Charakter und führt schließlich zu einer ungeheuren Kräftesteigerung, aus der jetzt die Synthesis der Gegensätze (*a* — *b*), ihre Zusammenfassung zu einer höheren Einheit entspringt.

Es handelt sich um die Takte 8D — D6, welche man nach gewöhnlicher Anschauung wohl als das Hauptthema des Satzes bezeichnen würde. Wir sehen hiervon ab. Denn diese Bezeichnung ist zwar richtig, sofern sie sagen will, daß wir es mit dem wichtigsten Gebilde des Satzes zu tun haben. Allein dieses ist schon das Ergebnis einer Entwicklung, es ist, wie wir sehen werden, im wahrsten Sinne des Wortes Synthesis und unterscheidet sich demgemäß grundsätzlich von jenen Bildungen, die Bruckner mit Vorliebe als Hauptthema an die Spitze seiner Sinfonien stellt. Der erste Satz der Neunten hat in diesem Sinn kein Hauptthema. Thematisches Hauptmaterial bilden vielmehr *zwei* Themen — *a* und *b* — *in ihrer Gegensätzlichkeit.* In dem angeblichen Hauptthema aber haben wir einen gewaltigen Entwicklungshöhepunkt von einer geradezu einzigartigen inneren Gesetzmäßigkeit vor uns.

Um zunächst die Verwandtschaft zu erkennen, die zwischen dem Anfang unserer Stelle (8 — 4 D) und dem Thema *a* besteht, ist es nötig, auf einen Begriff, den ich als »*rhythmische Umkehrung*« bezeichnen will, etwas näher einzugehen. Ich definiere diesen Begriff folgendermaßen: Exakt »rhythmisch umgekehrt« ist ein Motiv dann, wenn erstens die längsten Notenwerte zu den kürzesten geworden sind und die kürzesten zu den längsten, und wenn dabei zweitens die (relative) Taktzahl erhalten geblieben und drittens der Taktstrich so verschoben ist, daß betont in unbetont und unbetont in betont verwandelt wurde. Versuchen wir nun einmal den zweiten Stollen des allerersten Themas *a* (Takt 5—7) auf diese Weise rhythmisch umzukehren. Es liegt nahe, die ganzen Noten zu Sechzehnteln und die Sechzehntel zu ganzen Noten werden zu lassen, wogegen die mittleren Werte, die Halben, natürlich unverändert bleiben müssen. Wir beginnen mit der Verwandlung von 𝅘𝅥𝅯 | 𝅝 | in | 𝅗𝅥.. 𝅘𝅥𝅯 | . Versucht man nun aber, so weiterzumachen, und das *ganze* Motiv rhythmisch

---

eine starke Neigung zur absoluten Sequenzbildung. Der zweite Kleinstollen (B 5—8) bringt denn auch tatsächlich a[6], wogegen sich nun aber das beharrende, jetzt stark dissonierende d—d in der Holzbläserlinie aufbäumt, dadurch die sequenzierende harmonische Wucht vernichtend, was in dem gänzlich verzerrten Akkord ces[6] zum Ausdruck kommt (B 7). So setzt mit dem Kleinabgesang zum erstenmal eine eigentliche Dominantharmonie (A 9) wenigstens andeutungsweise ein (4 C), deren Festhaltung nun aber wiederum dadurch gefährdet wird, daß die melodische Linie bei der Vernichtung der harmonischen Sequenzenergie gleichsam durch den Anprall ihrerseits eine melodische Sequenzenergie erhalten hat (vgl. B 6). Diese sucht nun die Harmonie wieder mit sich fortzureißen (2 C) und damit die Dominante zu zerstören (1 C : Spannungsakkord Gis[7]). Der zweite Gegenstollen beginnt darauf mit einem Neuansatz auf der Dominante (C 1). Diesmal erscheint die immer noch wirksame Neigung zur absoluten Sequenzbildung dadurch endgültig gebannt, daß sie in den Dienst einer ungeheueren dominantischen Erhitzung gestellt wird: A[7]H[7]Cis[7]Dis[7]. Der erste Kleinstollen ist zweistrophig (2 + 2), der zweite barförmig (1 + 1 + 2); die beiden letzten Takte (C 7, 8) wirken wie Weißglut: F[7] Fis[7], G[7] Gis[7], ein nochmaliges Aufeinanderprallen der Gebiete »d« und »Ces«, jetzt aber im übergeordneten Zusammenhang einer Dominanterhitzung nicht mehr feindlich und zerstörend, sondern als Vorbereitung einer höchsten einheitlichen Kräfteanspannung. Denn unmittelbar daraus entspringt (den viertaktigen Kleinabgesang des zweiten Gegenstollens darstellend) mit dem Paukeneinsatz (Vorausnahme des d) eine Dominantharmonie, wie sie gewaltiger nicht gedacht werden kann.

umzukehren, so zeigt sich, daß das auf diese Weise unmöglich ist, weil man dabei entweder gegen Bedingung 2 und 3 oder gegen 1 und 2 verstoßen müßte. Dagegen kommt man sofort zum Ziel, wenn man die rhythmische Umkehrung in Doppeltakten schreibt, so daß die Sechzehntel zu *zwei* Ganzen werden (und die Ganzen zu Sechzehnteln). Dann sieht die einzig mögliche Lösung so aus (die Quint durch Höherstellung angedeutet):*)

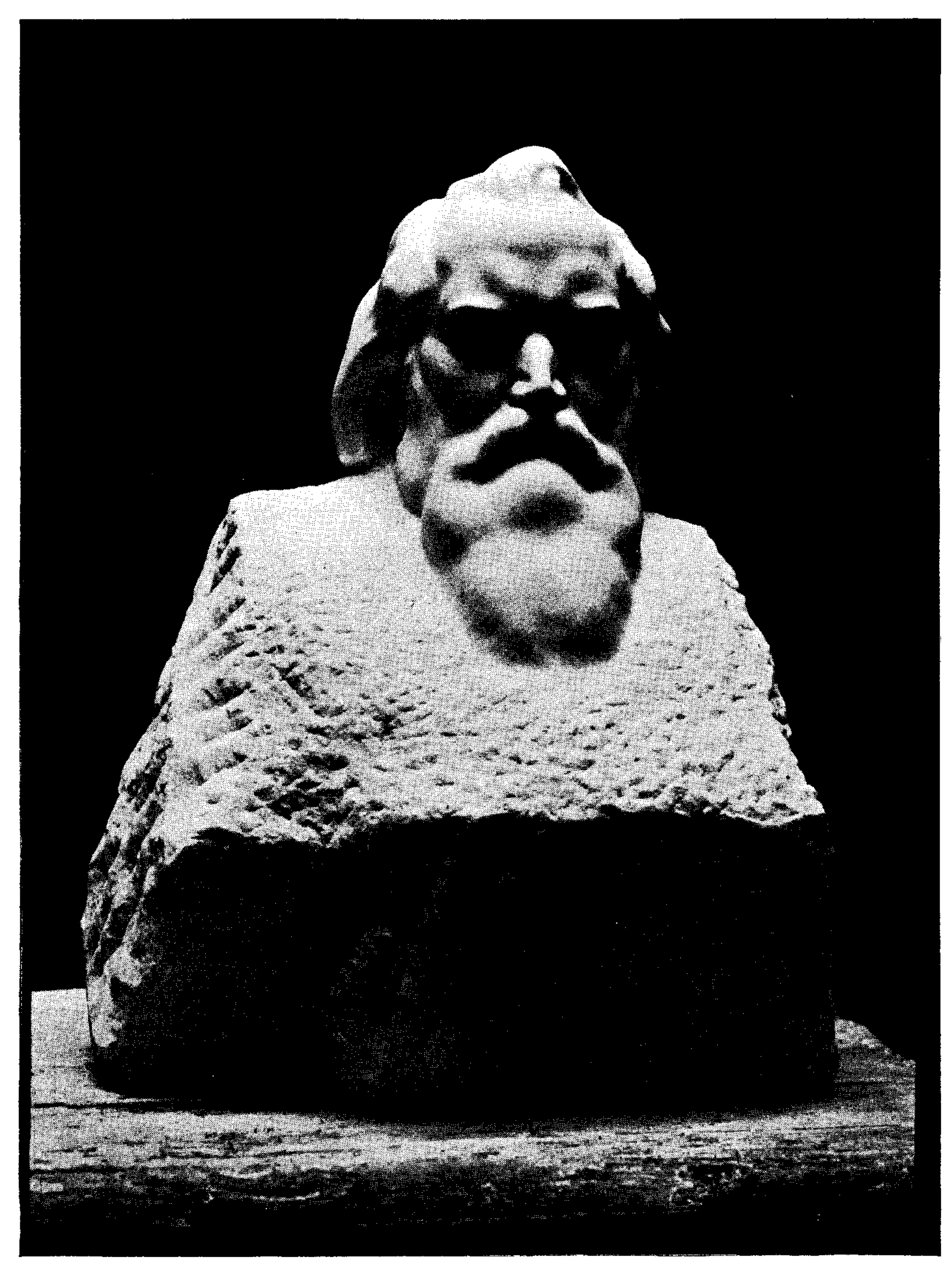
a, zweiter Stollen:

rhythm. Umkehrung:

Wir gewahren, daß in den fünf Takten 8—4D nichts anderes vorliegt als eben diese rhythmische Umkehrung verbunden mit einer harmonischen Fortentwicklung gegenüber dem anfänglichen Motiv *a*. Letztere besteht darin, daß der Ton a jetzt in dominantischer Funktion erscheint, indem im vorhergehenden Halben statt des Beharrens auf d die Terz c der Molldominante ergriffen wird und eine Triole (c h b) in das nunmehr auf den guten Taktteil einsetzende und nicht mehr ins d zurückkehrende a hinüberleitet. Außerdem ist im Anfang des Motivs das Primintervall durch den gewaltigen (in der Entwicklung vorher vorbereiteten) Oktavsturz ersetzt.**) Der Anteil von *b* an der Synthesis zeigt sich vor allem in der Harmoniewendung Es—Ces in den Takten 2—1 D. Auch die Rhythmik ist genau dieselbe. Nur die Intervallik ist folgerichtig anders: statt des in jähem Aufbäumen erreichten ces in der Linie d es ces (A 2/3) nunmehr das kraftstrotzende, aber durchaus organische Einmünden in die Ces-dur-Harmonie auf dem dreifachen Weg: $\overline{\text{es}}$, es, es, $\overline{\text{es}}$ d es und es

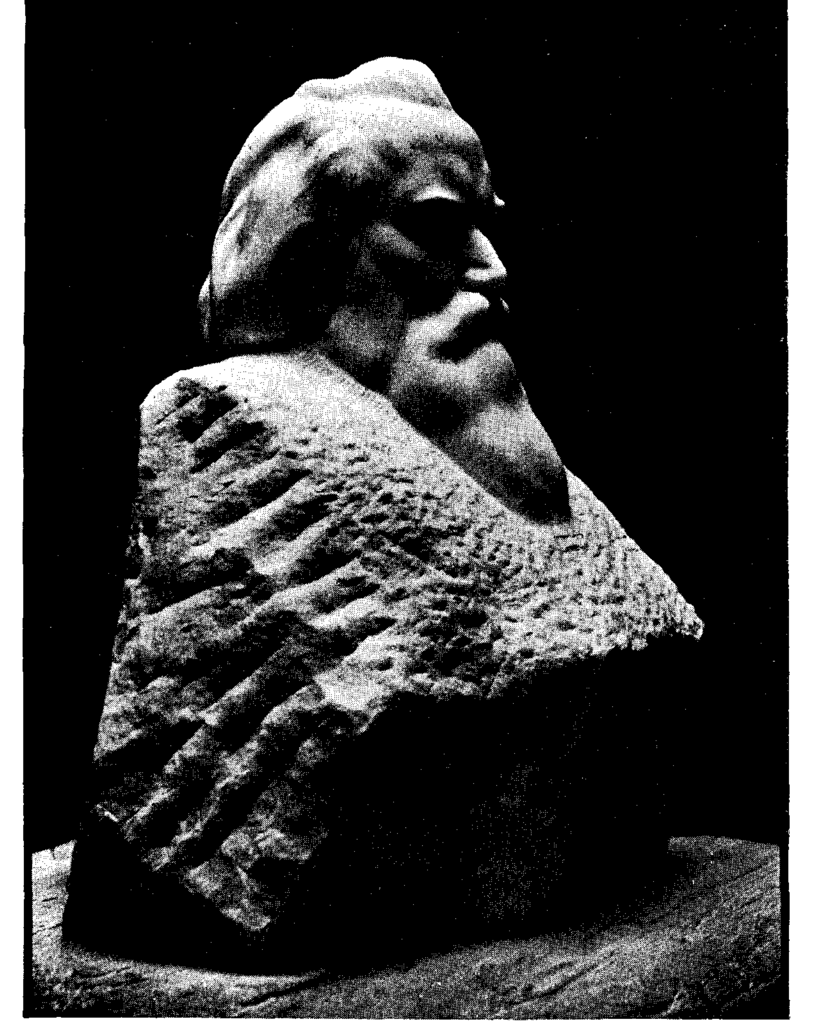
*) Man wende gegen den Begriff der rhythmischen Umkehrung nicht ein, er sei zu gekünstelt oder zu verwickelt. Es wird ja nicht behauptet, daß Bruckner die Umgestaltung des Motivs durch die eben angestellte Überlegung gefunden habe, die vielmehr nur dazu diente, *begrifflich* festzulegen, was jeder sofort *instinktiv* erfühlt, wenn er sich das Motiv und darauf seine rhythmische Umkehrung unmittelbar nacheinander lebendig vorführt: daß nämlich beide rhythmischen Gestaltungen in einem ganz bestimmten gesetzmäßigen Zusammenhang stehen müssen. Häufiger als solche rhythmische Umkehrungen ganzer Motive findet sich freilich die bloße rhythmische Umkehrung eines Motivanfangs. Als prächtiges Beispiel außerhalb der Neunten nennen wir hier bei Bruckner nur das Verhältnis, in dem Allegro- und Adagio-Hauptthema der 8. Sinfonie stehen: dasselbe Thema und doch durch die rhythmische Umkehrung in vollkommen gegensätzlicher Wirkung, psychologisch genommen das Verhältnis von Trotz und Demut ausdrückend.

**) Dieses Oktavmotiv, das wir hier in einem mit *a* verwandten Zusammenhang betrachten, erinnert uns aber unmittelbar auch an ein anderes »Oktavmotiv« mit genau derselben Rhythmik: nämlich an den ersten Stollen von *b*; beide stehen zueinander im Verhältnis der melodischen Umkehrung. Hier tritt ein Umstand mit besonderer Deutlichkeit hervor, den wir, obgleich er schon früher wirksam war, der Einfachheit halber bis jetzt außer acht gelassen haben: daß nämlich — trotz aller Gegensätzlichkeit — *b* dennoch nicht ohne allen Zusammenhang mit *a* ist, indem der erste Stollen von *b* und der Anfang von *a* im Verhältnis der rhythmischen Umkehrung stehen (melodisch könnte man von einer Ersetzung des Primintervalls durch das Oktavintervall sprechen). So ruht letzten Endes der Satz auf einer vollkommen monistischen Grundlage. Trotz aller Gegensätzlichkeiten sind in gewisser Hinsicht Thesis und Antithesis miteinander verwandt, oder vielmehr letztere geht aus ersterer hervor. Absolute Gegensätze könnten sich ja auch nie zu einer Synthesis vereinigen. Daß diese Verwandtschaft nun gerade an der Spitze dieser Synthesis aufleuchtet, ist natürlich kein Zufall. Besonders interessant ist dann die Rückbeziehung der ebenfalls das Oktavmotiv bringenden Takte 2—1 D, welche den eigentlichen *b*-Anteil der Synthesis enthalten, zu ihrem Anfang (das vor allem den *a*-Anteil zum Ausdruck bringt).



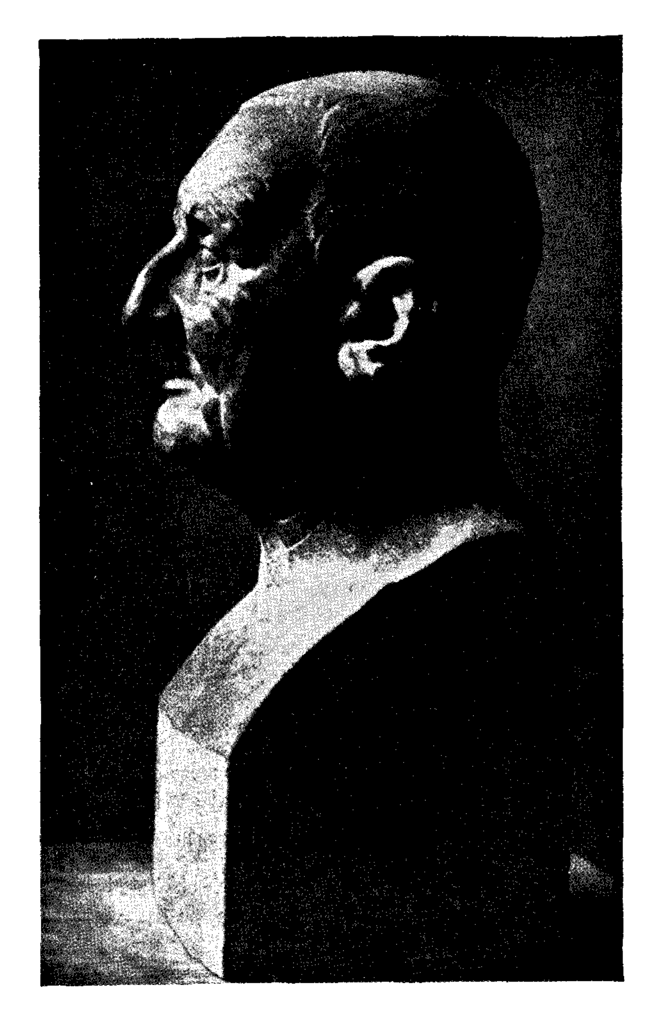
E. Hoenisch, Leipzig, phot.

Brahms-Büste von Albrecht Leistner (1925)

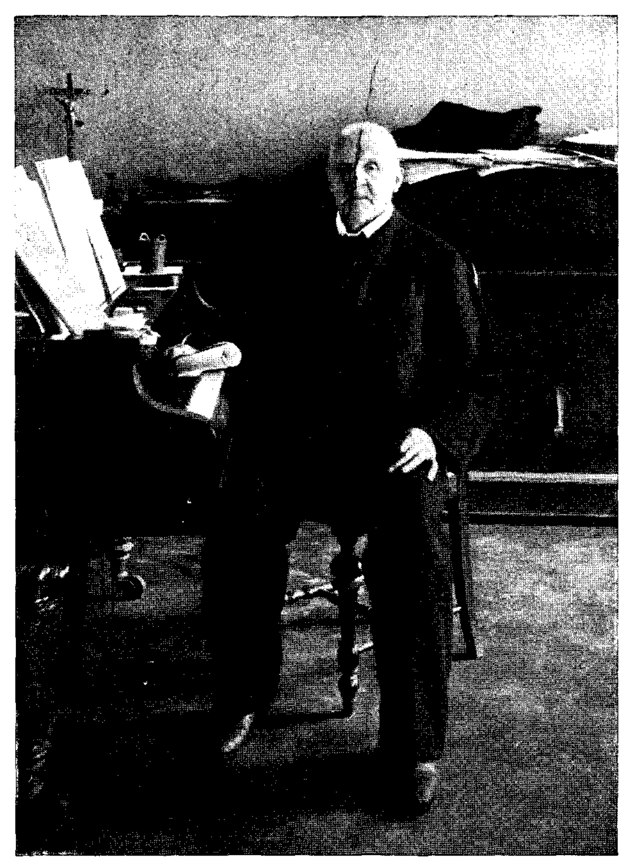


E. Hoenisch, Leipzig, phot.

Brahms-Büste von Albrecht Leistner (1925)



Bruckner-Büste von Franz Forster (1923)



L. Grillich, Wien, phot.

Bruckner am Klavier

ces, ces (abwärts), wobei der Oktavschritt abwärts unmittelbar an den Anfang anknüpft und zugleich als Umkehrung des ersten Stollens von *b* (A 1) wirkt.
So haben wir also die Bestandteile *a* und *b* in dem großen vierzehntaktigen *Höhepunktsgebilde* nachgewiesen, *dessen harmonischer Verlauf durch genau das gleiche Schema* t ♭ [illegible] t *gekennzeichnet ist, das der anfänglichen Aufstellung der Gegensätze a und b* (bis zum Beginn des großen Abgesangs bei A 9) *zugrunde lag* (S. 29). Die enharmonische Verwechslung tritt hier beim Hauptspannungsakkord Ces selbst ein und führt (H als Zwischendominante) diesmal zur zweiten Molldominante (e) gegenüber der zweiten Durdominante (E) bei A 9. Was also zu Beginn des Satzes in Gegensätzen sich gegenübertrat, ist hier in höherer Einheit zu einem einzigen Gebilde vereinigt. Wenn wir sagen, daß dieses Gebilde Einheit besitzt, so sagen wir damit, daß ihm eine eigene Form zukommt. Es ist hier die Form des sogenannten Doppelbogens (Lorenz) mit polarer Gestaltung der Begriffe. Wir verweisen dazu auf die übersichtliche Zusammenstellung im nächsten Heft der »Musik«, die über den wunderbaren Bau dieser Höhepunktsstelle (Synthesis) Auskunft gibt.
Betrachten wir an Hand der Übersicht im folgenden Heft unserer Zeitschrift die Ausdehnungsverhältnisse, so erkennen wir sofort, wie genau hier das »Gesetz des Ausgleichs« (S. 26) in Wirksamkeit tritt: der innere Hauptsatz ist bei der Reprise doppelt so lang wie früher, dafür der äußere halb so lang. Durch diese Gesetzmäßigkeit des Ausgleichs wird nun aber noch keine Symmetrie hergestellt in bezug auf die Mitte des Bogens, welche nach dem 7. Takt (Stelle stärkster Spannung: Sechzehntel ces d es) erreicht ist. Es fehlen vielmehr nach Beendigung des »wiederholten« äußeren Hauptsatzes noch 1 $^1/_2$ Takte, bis der $2 \times 7 = 14$. Takt beendigt ist. Diese 1 $^1/_2$ Takte werden durch die einsame Pauke (pp) ausgefüllt. Dieser neue Ausgleich in einem dritten Teil (»Koda«) (gegenüber dem in bezug auf seine Mitte zweiteiligen Bogen) hat durchaus den Charakter einer *Reaktion.**) An diesem Punkte wird besonders deutlich, wie sich in der Tiefe Form und Gehalt berühren, ja, man könnte sagen, identisch werden: formal handelt es sich um den Ausgleich einer Gleichgewichtsstörung, inhaltlich um das tragische Grundgesetz, daß auf alle Höhepunktsentfaltung eine Reaktion folgen muß. Beides, Form und Gehalt, sind nun aber untrennbar ineinander verschlungen: denn selbst bei rein formalem Ausgangspunkt kann man nicht übersehen, daß die *Art* des Ausgleichs dem Gedanken des Zusammenbruchs folgt, und andererseits kommt der tragische Gehalt nur im Spiel der »asymmetrischen Symmetrien« zum vollendeten musikalischen Ausdruck.

---

*) Wie sehr diese Reaktion ganz von innen heraus eintritt, erhellt daraus, daß eine scharfe Grenze ihres Eintritts gar nicht angebbar ist. Es handelt sich darum, wie lange der erhaben furchtbare Dur-Schlag (T+) im Gefühl nachhallt, bis das d der Pauke als der dumpfe Tonikagrundton (also als Moll) empfunden wird. Um einen idealen Einschnitt zu gewinnen, habe ich noch einen Vierteltakt der allein bleibenden Pauke zu T+ gezählt. In Wirklichkeit vollzieht sich der Übergang natürlich nicht genau in der Mitte des Taktes D 5, sondern durchaus irrational, d. h. es läßt sich eine Grenze überhaupt nicht angeben. Zu der einzigartigen inneren Notwendigkeit der Reaktion tritt also noch eine wunderbare Stetigkeit im Vorgang des Umschwungs. Man sieht, was es mit den »Rissen« und »Brüchen« in der Brucknerschen Musik auf sich hat!

Die nun folgenden Takte 8E—E 12 stellen die Auswirkung der im Höhepunktsgebilde erfolgten Reaktion dar. Ich bezeichne die Stelle im engeren Sinn selbst als mittelbare Reaktion, indem ich diesen Begriff als den polar entsprechenden der Steigerung zum Höhepunkt hin entgegenstelle. Diese barförmig gebaute mittelbare Reaktion bringt unter trostlos abwärts sickernden Pizzicatogängen die gleichsam durch den Zwang des Ausgleichsgesetzes aus der Synthesis in die Reaktion herausgeschleuderte Reprise des Oktavsturzes (siehe Übersicht im nächsten Heft der »Musik«), natürlich nun in zerbrochener Form: verkürzt und rhythmisch (und zum Teil melodisch) umgekehrt, so wankt das entstellte Oktavmotiv in suchend daneben treffenden Intervallen (Sept und Sext statt Oktav) in den Holzbläsern auf und ab. Durch diesen Themenzerfall entsteht notwendigerweise zugleich eine Rückerinnerung an die Keimformen der Synthesis (vgl. dazu den Abgesang von a und den zweiten Stollen von b). Harmonisch beachte man das traumhafte subdominantische Absinken bis zum ♭-Akkord As (Ende des zweiten Stollens), worauf sich die Harmonie nach der Dominantenseite wendet und schließlich in einer Alteration der zweiten Dominante verfängt.
Grundverkehrt ist es, diese Stelle als »Überleitung« zum zweiten Thema aufzufassen. Sie wird meist viel zu schnell und gleichgültig dirigiert. »Überleitungen« gibt es zum mindesten beim späteren Bruckner überhaupt nicht, sie haben im feingegliederten Organismus seiner Kunstwerke keinen Platz. Wohl ist Bruckner ein unvergleichlicher Meister in stetiger, organischer Verknüpfung. Aber man darf nicht Ursache und Wirkung verwechseln. Nicht das Vorhergehende leitet zum zweiten Thema über, sondern das zweite Thema bringt die Reaktion zum Stillstand, indem es die wankenden Zerfallsgebilde rhythmisch umkehrt (1. Viol.) und dadurch neuen festen Untergrund schafft.

(Schluß folgt.)

JOHANN STRAUSS UND WIEN

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Johann Strauß wird am 25. Oktober 1925 hundert Jahre alt sein, und es gehört zur Jubiläumshingerissenheit Wiens, zu seiner Begeisterungsfähigkeit für große Tote, daß das Strauß-Jubiläum nicht erst heuer, sondern schon seit einigen Jahren gefeiert wird ...
Im Jahre 1921 begann es mit der Enthüllung des Denkmals im Stadtpark. Dann folgten 1924 das fünfzigjährige Jubiläum der Fledermaus (1874), die Erinnerungsfeier des Todestages (3. Juni 1899), heuer im Schloßhof zu Schönbrunn eine Vorfeier durch die Philharmoniker und den Männergesangverein unter Schalk und Luze, eine andere im Landhäuschen zu Salmannsdorf, wo

Strauß seinen ersten Walzer schrieb. Und nicht abzusehen, was Wien an Haupt- und Nebenfeiern leisten, fraglich, ob es damit zu Ende kommen wird. Die große Pendeluhr der Musikgeschichte wird in diesem Jahr abgestellt werden: nach Strauß gibt es keinen Walzer, keine Tanzmusik, geschweige denn eine anständige Operette mehr — alles vorbei —, und die Glocken der Erinnerung werden für eine Zeit ausgehängt: als habe das liebe Wien nicht die »Fledermaus«, die »Jabuka«, den »Waldmeister« und etliche andere Operetten bei seinen Lebzeiten kühl abfallen lassen.

Als Johann Strauß, der seine Haare bis ins Greisenalter schwarz zu färben pflegte, 1894 sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum feiern mußte — der innerlich bescheidenste und schüchternste aller Künstler wäre ihm lieber davongelaufen —, ließ ein Wiener Witzblatt den bekümmerten Jubilar ausrufen: »Na, wenn ich nach diesen Strapazen keine grauen Haare mehr bekomme, dann geb' ich die Hoffnung auf!« Jetzt, wenn er vom Himmel auf die »große Remasuri« (Ton auf u) herabblickt, wird er sie vielleicht bekommen . . .

Aber eines versöhnt. Eines macht den Begeisterungsrummel erklärlich: der Wiener feiert sich selbst dabei, feiert den schönsten Teil seiner Geschichte, das Unwiederbringliche seines Glücks — den Regenbogen am Horizont seiner Vergangenheit sieht er in Johann Strauß, und ihm läuft das große Kind mit der Nußschale nach . . .

* * *

Es gibt eigentlich keinen größeren Wiener als Johann Strauß. Keinen, der den Stadtgeist so vollkommen in sich trägt. Nicht Kaiser Joseph, nicht Ferdinand Kürnberger, nicht der gewaltige Josef Schöffel, der der Stadt den Wiener Wald, nicht einmal Prinz Eugen, der den Staat vor dem Osten rettete, kommen ihm darin gleich. Und diese Verkörperung des Wiener Anakreontismus ist eigentlich ein Mischblut wie viele andere Urwiener.

Der Vater, eines Gastwirts Sohn (1804—1849) steuert den wienerischen Blutstropfen bei, der große Tanzmeister des Vormärz vererbt ihm das rumorende Musikantengeblüt. Von der Mutterseite her kommt Spanierblut dazu.*) Deren Mutter, Marie Anna Rober, geboren 1775 in Madrid, gestorben in Wien 1863, soll von einem spanischen Marquis abstammen, der in Österreich eine Zuflucht suchte und seine Kinder unter seinem Stand verheiratete. Vielleicht war der Marquis nur ein Zigeuner und verheiratete seine Kinder »hinauf« — wie dem sei: das Woher des Genies ist immer dunkel. Alle Daten, die man beibringt, sind kleine Ziffernreste, hinter denen sich Zahlenmassen, Millionenahnen verstecken.

Hervorgegangen aus dem großen Mischkessel Wien, worin sich Iren, Wallonen, Italiener, Spanier mit Westfalen, Hannoveranern, Bayern, Schlesiern, Tirolern seit den Tagen der habsburgischen Universalmonarchie kreuzten,

*) Siehe die Stammtafel in Ernst Decseys Johann-Strauß-Biographie (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin). *Die Schriftleitung*

zeigte Johann Strauß schwarze Genielocken, romanische Eleganz und Beweglichkeit, dunkelsprühende Augen, eine wienerische Anmutnase und sprach den entscheidenden leichtzüngigen selbstlautreichen, rhythmischen Dialekt des gebildeten Wieners. Neben dem edelbärtigen Kaukasier Johannes Brahms, wie ihn das Ischler Doppelbild von 1894 zeigt, sieht er fast zigeunerisch verbrannt aus. Und dennoch: ein echtester Wiener. Schon der geistigen Struktur nach: in der Liebe zum Leben, in der Flucht vor dem Tod, in der walzerischen Philosophie, die das Ganze als Grundton bindet: »man lebt nur einmal ...« und: »nach dem Tod freut einen das Leben nicht mehr ...!«
Viele X zeigt auch der Werdegang, der Lehrgang, soweit man von einem Lehrgang sprechen kann. Woher hatte er's? Vieles vom Vater, den er bei der Kompositionsarbeit, den er in der Wohnung mit dem Orchester probieren, den er an der Spitze seiner Musikanten Leute verführen sieht. Und von dem er selbst verführt wird. Der Vater, der Rivale Lanners, wird schließlich der des Sohns. Er will aber den Sohn gar nicht Musiker werden lassen. Seine Ideale als Erzieher sind bürgerlicher Natur. Ja, er hat von den »Zwei Täuberln«, vom »Kasino Zögernitz«, vom »Café Jüngling« aus die Stadt, hat von Wien aus Paris und London, nebst Berlin und Hamburg erobert. Ist der große Rattenfänger — aber ihm bangt vor der athenischen Wetterwendigkeit seiner Wiener, die er genau kennt, vor dem Scherbengericht, das sie ihren Lieblingen bereiten: zwei Walzer brauchen nicht einzuschlagen, und gleich heißt es: der Strauß ist fertig! Also nur nicht Musiker werden!
Und doch wird der »Schani« Musiker, weil er es muß, ja der »Mistbub« vollendet auf seine Art das unvollendete Lebenswerk des Vaters. Die geistige Welle, die in den Söhnen Goethes und Ibsens verrann, braust in diesem Sohn erst hoch auf.
Die Lage im väterlichen Haus ist Anfang der vierziger Jahre etwa die: der alte Strauß, Abgott Wiens, Gast in den Tuilerien und im St. James-Palast, eine exzessive Biedermeiernatur, vulkanisch wie Berlioz, zerrissen wie Byron, hat Frau und Kinder verlassen. Von Heimweh nach unten verführt, lebt er mit Emilie Trampusch in einer Proletenwohnung der inneren Stadt, wo er auch später einen Elendstod stirbt. Die verlassene Gattin regiert die verlassene Familie. Der Sohn muß verdienen. Die Not zwingt. »Schani« hat mit sechs Jahren Walzer komponiert, hat Modulationen des Vaters ausgebessert, saß vergeblich im Untergymnasium, um Hofrat zu werden, wird von der Technik wegen Singens beim Unterricht relegiert — also lauter Anzeichen von Talent. Er lernt ein bißchen Violine (bei Kohlmann), Harmonielehre (bei Drechsler), mittendrin springt er aus. Drechsler will ihn zur Kirchenmusik verführen, der Schüler läuft ins Wirtshaus. Mit ein paar rasch gesammelten Musikern und seinen ersten Walzern (»Sinngedichte«, »Die Gunstwerber«) tritt er in Dommayers Kasino, Hietzing, auf. Durchschlagender Erfolg, Erfolg als Komponist, als Geiger, als Dirigent, um so sensationeller, als der Sohn gegen den

Vater, Strauß gegen Strauß Erfolg hatte. Das war am 15. Oktober 1844: sein künstlerischer Geburtstag. Er ging aus dem Wirtshaus hervor, erklimmt (nicht ganz) fünfzig Jahre später im »Ritter Pasman« die Höhen der Oper, ist aber schon dreißig Jahre vorher der Liebling der Welt: ein beispielloser Musikantenaufstieg.

* * *

Auf einer städtischen Schule in Inzersdorf bei Wien steht als Inschrift: »Ohn' Fleiß kein Preis!« Abgesehen von dem schrecklichen »ohn'« und der Unwahrheit dieses wohlgemeinten Spruchs im allgemeinen, ist er hie und da sogar wahr. Wie eben bei Strauß. Nach den achtundvierziger Tagen, die er als Kapellmeister der Revolution mitmacht (»Revolutionsmarsch«, »Liguorianer-Polka«, »Burschenlieder«), mit etwa dreißig Jahren kommt er auf die Höhe: zum neuen Walzertyp, den er in keiner Schule gelernt hatte. Auch beim Vater nicht. Er erweitert die schüchterne Kärglichkeit väterlicher Introduktionen, er läßt das Thema erst von fern vorklingen, bevor er es strahlend in den Saal führt, und bereitet ihm dann einen farbenreichen Abgang in der Koda, bevor er es abtreten, seinen Zauberapparat wieder in der Tasche verschwinden läßt.

Ein Stück ist dabei immer die Vorschule des anderen. Und der Meister sein eigener Schüler. Und ein übernächtig-abgehetzter. Er sitzt nach der Ballnacht am Morgen im Saal, entwirft auf einer Speisekarte den Walzer für heut abend: auf welche Weise die berühmten »Akzelerationen« für den Technikerball entstanden. Hans v. Bülow behauptete später, er habe vom Dirigenten Strauß für den Vortrag der Neunten Sinfonie vieles zu lernen. Der Walzerdirigent aber hatte kein Vorbild als sich selbst.

In der Jubiläumsstimmung eines seiner Jubiläen sagte der Meister einmal: er verdanke alles der Stadt seines Vaters und dem Vater selbst, dessen Formerbe er geworden sei. Das ist richtig, soweit jemand, der aus einer übernommenen Armut einen Reichtum machte, sich Erben nennen darf. Von dem schönsten und tiefsten Walzer des Alt-Strauß, den »Loreley-Rheinklängen«, einem »Schwermutswalzer« ist bis zu den chromatischen Durchgängen des Walzerquintetts aus dem »Lustigen Krieg« ein weiterer Weg als der einer bloßen Erweiterung. Um es kurz zu sagen: die Harmonik und Melodik des Alt-Strauß, der auch in naiver Weise Fremdgut verwalzerte, um seinen Hörern Mühe zu sparen, ist umschnürt von Basteien und Wällen wie das alte kleine Wien des Vormärz; der Sohn hat seine Harmonik von den Basteien befreit, die Wälle geschleift, wie es 1857 Magistrat und Regierung mit der Stadt selbst taten. Und die Linienführung des Sohnes, die nervöse Kurve, die seine feinere Hand zieht, ist bei vielen Stücken (»Wiener Blut«, »Freut euch des Lebens«, Fledermaus-, Kaiserwalzer) von jener genialen, zugerufenen Einfachheit, die ihre Kompliziertheit den populus, der sie nachsingt, niemals ahnen läßt.

In den zwanzig Jahren nach der Revolution schafft Strauß dreihundert Tanzwerke, darunter einhundertfünfundvierzig Walzer, eine Garbe fröhlicher Rhythmen, und er ist doch kein »Ärmelschüttler«, welche Rasse noch niemals Künstler wurde. Der Einfall verfolgt ihn, der Einfall ist sein Tyrann — Strauß komponiert auf Manschetten, Guldenzetteln, Bettdecken, was er gerade zur Hand hat —, er muß es abreagieren; aber der Einfall will, schon aus Achtung, verarbeitet sein, und Strauß hat mehr über ihn nachgedacht, als männiglich vermutet. Den Schluß des Trüffelcouplets aus dem »Spitzentuch der Königin« schrieb er nicht weniger als zwölfmal, bevor er »saß«, wie Schubert die Gestalt der »Forelle« erst nach viermaligem Anlauf gewann. Fleiß ist nicht immer Genie, aber Genie immer Fleiß. Und schließlich sehen Straußsche Walzer so sauber aus, als hätt' er daran *nicht* gearbeitet, als *seien* sie aus dem Ärmel geschüttelt, seien Naturprodukt, womit er die strenge Anforderung Whistlers erfüllt: ein Kunstwerk muß durch Arbeit so vollkommen erscheinen, daß auch die letzten Arbeitsspuren durch Arbeit verwischt sind. Durch Arbeit ...
Zu diesem Edeltyp gehören die »Geschichten aus dem Wiener Wald« (1864), der Lieblingswalzer des alten deutschen Kaisers Wilhelm I., ein vierundvierzig Takte langes Tonband, das Thema dachförmig gebaut, dazu gehört das Gegenstück »An der schönen blauen Donau« (1867), ein »sprechender«, ein Inhaltswalzer und zugleich Apotheose des Dreiklangs und seiner Quint, gehört der Spätwalzer »Frühlingsstimmen«, eine Apotheose der Sext, die in einer aufgeringelten thematischen Spirale erreicht wird, so kunstvoll, daß man nicht weiß, wo der Walzer eigentlich beginnt. Hummelsches Figurenwerk wird in Schumannscher Art über die Taktstriche geschleudert — eines der reizvollsten Klavierstücke (obwohl oder weil für Gesang entworfen) — zumal, wenn Alfred Grünfeld es pedallos spielte: das Wiener Konzertpublikum konnte sich jahrzehntelang daran nicht satt hören.
Gustav Mahler hat die künstlerische Qualität dieser schönen Gebilde bezweifelt. Er schätze, sagte er einmal zu Natalie Bauer-Lechner, die Walzer als Walzer, verkenne nicht ihre Grazie; aber den Einfällen fehle die höhere Führung, fehle die Verarbeitung: Strauß sei mit seinem Reichtum »ein armer Schlucker« und lebe eigentlich vom Versatz. Einwände, die im wesentlichen auf die von Hanslick vermißten »sinfonischen Walzer« hinauslaufen und sich im Grund mehr gegen die Gattung als gegen den Schöpfer des Walzers richten.
Es ist wahr: Strauß war nicht von den Dämonen Mozarts oder Schuberts heimgesucht, die nach Entladung in allen denkbaren Formen von Musik schrien; er besaß nur den einen heitern, sozusagen eindimensional denkenden Dämon, der ihn bis an sein Ende mit einer musikalischen Leibrente versorgte. Doch es ist ein Zeichen von Geschmack, von instinktivem Stilgefühl, daß den Meister Strauß nie die Großmannsucht überfiel, daß er die Walzer *nicht* verarbeitete, sondern sie Walzer sein und als Naturkinder stehen ließ. Dabei haben die Naturkinder oft die verwickeltsten Konstruktionen. Im Fledermaus-

walzer: das verzichtende Herabsinken von kleinen Terzen auf eine große (die chromatisch erhöhte Spitze fis der Unterdominant), die Ausnützung der Spannkraft, der kecke Aufschwung im Septensprung, das Behaupten der erreichten Ebene, das Wiederherabsinken von der Lebenslust, die reibende Wechselnote h gegen die Sept b des Dominantvierklangs, der nochmals unternommene Salto in den heiteren Himmel, die endliche Befestigung — es sind feine, geistreiche Zeichnungen und ein Sichselbstaufraffen auf dem einfachsten Kadenzgerüst. Auch die Bindung zweier Walzerthemen in der »Nacht in Venedig« (2. Akt, Finale) macht nicht den Eindruck des vergeudeten Kapitals und der verschwendenden Armut ...
Das Entscheidende aber liegt in der Spannung. Strauß ist kein Walzerschreiber, sondern ein Dramatiker des Walzers. Ein hübscher Tändeltanz gelingt bald einem; das sinnvolle Vorbereiten, Ausbreiten des Stoffs, das Herumzeigen seiner Schönheit, das Kontrastieren durch Kontrastschönheiten, das Gipfelerreichen, das Zurückhalten und endlich das Befreiungsende — das in den vier oder fünf Partien des Walzers vollziehen, den Hörer dabei nicht loslassen, ihn immer gespannt erhalten, das macht den Walzerkünstler. So gräßlich mir das vorstädtische Wort »Walzerkönig« ist, in seiner Plumpheit steckt doch ein Gefühl der Achtung vor dem Unerreichten des Genius, wie in dem bekannten Witzwort Voltaires vom unerlaubten langweiligen Genre mehr als ein Witz steckt. Jedes Kunstwerk erhält sein Leben durch zwei Potenzen: einmal durch die durchfühlbare innere Gegenwart eines außergewöhnlichen Menschen; dann durch die Spannung, die es durchzittert, was vom Strauß-Walzer ebenso gilt wie von einer Fuge aus dem wohltemperierten Klavier.
Woher hatte Strauß dies alles? Die Fülle dionysischer, idyllischer, verbuhlter, keuscher, weltmännischer, unschuldiger, spöttischer, wirbelnder, weitbogiger, wehmütiger, schwelgerischer, erotischer, immer sinnlicher, nie lüsterner, immer wienerischer, niemals »weanerischer« (d. h. heurigenhaft dudelnder, pseudowienerischer) Thematik? In Walzern, Polken, Quadrillen und in Märschen, wie dem berühmten Persischen, dem oder dem feuerstrahlenden Revolutionsmarsch, dem ebenbürtigen Bruder des väterlichen Radetzky-Marsches? Er ist als Vielumfasser geboren, als nobler Vollender auf einem engen Gebiet, wie Richard Wagner kurz sagte: »Der musikalischeste Schädel Europas!« Von dem niemand gering denken darf, weil er »nur« Walzer schuf. Besser »nur« Walzer, Polken und Quadrillen, sie aber in erlauchter Form, als Musikdramen, die eine mystische Langweile verbreiten und das zweiunddreißigzeilige Notenpapier nicht wert sind, worauf sie stehen. Ein gütiger Menschenkenner wie Theodor Fontane liebte den Walzer, »weil er ein Dutzend Menschen auf eine Stunde glücklich macht«, den Walzer, der nur freuen will wie die Rose im Wasserglas und früher endet als das Vergnügen, das er bereitet: eine Erlösung durch Grazie und Humor, die der Erlösung durch Pathos

und Tragik nicht im mindesten nachsteht. In diesem Belang (in diesem!) nehmen die melodramatische Szene des Beckmesser und die des Gefängnisdirektors, die von jener wahrscheinlich beeinflußt ward, gleichen Freudenrang ein.

* * *

Durch Offenbachs Erfolge berührt, immer, als Sohn der Zeit, ein wenig Weltbürger, mit einem Aug' nach Paris gerichtet, wendet sich Strauß als Fünfundvierzigjähriger der Operette zu. Mitbestimmt durch seine erste Frau Jetty Treffz, die von der Bühne kommt, sein Schutzgeist ist und kein dummer. (Seit jeher regieren in Österreich die Frauen ein bißchen die Männer, doch so raffiniert, daß es die Männer nicht merken . . .) »Indigo und die vierzig Räuber« wird das erste aufgeführte Produkt. Ein Heidenerfolg. Nicht durch das Buch. Das Buch wurde vierzig Räubern der Weltliteratur zugeschrieben, die es zusammenstahlen, um vom letzten wieder bestohlen zu werden. Aber die Musik. Die lauernde, alarmierende, entfesselnde Musik, ein Treffer ins mittlere Herz. »Ja, so singt man in Wien, der Stadt, wo ich geboren bin!«
Alle folgenden Operetten hatten diesen Heidenerfolg, ob Offenbachiaden oder nicht, immer durch die Musik. Mit zwei Ausnahmen: die »Fledermaus« (nach Meilhac und Halévy, den Librettisten Offenbachs, von Hafner und Genée gearbeitet) und der »Zigeunerbaron« (nach einer Novelle Jokais von Ignaz Schnitzer gemacht). Beide sind Bücher kongenialer Art. In der »Fledermaus« findet Strauß sich selbst: es ist eine korybantische Hymne der Lebenslust — im zweiten Finale werden nicht mehr Worte, sondern Naturlaute gesungen (»Dui—Du!«) —, ist die Gipfeloperette, der Typ made in Vienna erreicht trotz der nebenbuhlenden Millöcker und Suppé; im »Zigeunerbaron« bindet der Meister zwei Elemente, Wien und Ungarn, die niemals gebunden sein wollten, und wird der Völkersammler, der unernannt regierende musikalische Staatsminister Österreichs.
Im ganzen bieten seine sechzehn Operetten durchweg das gleiche Bild: kranke oder mindestens marode Bücher, die durch die Musik gesund, nein: strotzend wurden. Und lehnte Wien die Bücher mehr oder minder respektvoll ab, so drückte es die Musik ans Herz, es fand dort den Schatz im Alltag, es begegnete sich selbst . . . Begegnete sich selbst im »Schönen Maiwalzer«, in den hallenden Glocken des »Karneval«, im »Natur-«, im »Schatzwalzer«, im hinreißenden »Jabukawalzer« wie im »Waldmeisterwalzer«, dem »umgekehrten« Donauwalzer ... es küßte sein eigenes Angesicht, sagte Strauß . . . schwärmte und weinte heimlich. Denn die Träne unermeßlichen Glücks hing in den rhythmisch schwebenden Klängen wie der segnende Tropfen in den Wolken. Hector Berlioz wie Felix Weingartner konnten das Walzerglück nur in der Todestraurigkeit erleben. Ewige Heiterkeit überreitet den Abgrund.

* * *

Bevor wir zur Koda des Straußschen Lebenswerkes kommen, noch eine kleine Vorstellung von Persönlichkeiten, die in seinen Kreis gehören. Da ist sein Bruder Josef (1827—1870), der mönchische Erfinder melancholischer Walzer und berückender Mazuren, ein an Überreichtum geborstenes Hirn; neben diesem Walzerrevolutionär der Bruder Eduard (1835—1916), an einem Minus des Einfallsbesitzes leidend, aber ein genialer Orchesterführer und Bewahrer des echten Straußischen Stils, nebenbei ein Sonderling, der den ganzen Straußischen Notenbesitz schrullenhaft verbrannte. Dann Straußens dritte Gattin Adele, die pietätvolle Hüterin seines Nachlasses. Dann Marie Geistinger, die unerreichte Strauß-Sängerin, Alexander Girardi, der unerreichte Strauß-Darsteller: der schwerenöterische Zsupan, der Mitarbeiter von der Bühne herab, der Schlosser, der als Wurstel den Schlüssel zur ergreifenden Menschendarstellung fand. Dann Alfred Grünfeld, der Strauß-Pianist, Karl Tausig, der frühverstorbene Klavierbearbeiter, d. h. chromatischer Glanzschleifer Straußscher Walzer (»Nachtfalter«, »Wahlstimmen«, »Man lebt nur einmal«) und zuletzt E. W. Korngold, der durch innere Affinität straußeingestellte Erneuerer des Operettenwerks, durch den die »Nacht in Venedig« (1923/24) ein Festtag für Wien wurde.

Und nun die Koda selbst. Man kann Johann Strauß, bei dessen Leichenbegängnis eine Stadt trauerte wie bei den Leichenbegängnissen seines Vaters oder Beethovens, einen der wenigen glücklichen Wiener nennen.

Gewiß, der alte Franz Joseph, der die »Strafpunkte« seiner Untertanen nie vergaß, ließ Strauß lange nicht k. k. Hofballmusikdirektor werden, weil er sich an 1848 beteiligte; der alte Franz Joseph weigerte ihm den Franz-Josephs-Orden, weil Strauß, um seine dritte Frau zu heiraten, fremder Staatsbürger, und, ich glaube, Protestant wurde. Dann gefiel einmal dem Komitee des Wiener Concordiaballes ein Widmungswalzer von Offenbach (»Abendblätter«) besser als der Widmungswalzer von Strauß (»Morgenblätter«), denn jener kam aus Paris, dieser bloß aus Wien; dann gefiel der auf Lecocq eingeschworenen Kritik die »Fledermaus« nur wenig — im ersten Jahr sechzehn Wiederholungen, bis sie in Berlin entdeckt wurde —, dann erkannte man in der aus der Pariser Weltausstellung zurückgekehrten Walzerdichtung »An der schönen blauen Donau« eine Nationalhymne, die man vorher nicht vermutet hätte, denn sie war bloß für eine Faschingliedertafel des Wiener Männergesangvereins geschrieben — aber das sind nur kleine Ritardandi. Wien wußte immer, wer Strauß war, oft im Mißverständnis, aber doch; und der Meister lebte ein signorales Glücksallegro, trotzdem ihm ein Berg, ein Eisenbahntunnel, ein Friedhof aufrichtigen Kummer machen konnten.

Womit sich sein Leben von dem herkömmlichen des österreichischen Künstlers auffälligst unterscheidet. Denn selten sieht man einen Österreicher glücklich enden. Die Schubertsche Schwermut und der Grillparzerische Gram, die freiwilligen Tode Raimunds und Stifters, das Martyrium Bruckners, die

Umnachtungen Lenaus und Wolfs verraten, daß der österreichische Künstler stark an seinem Vaterland und an sich selbst leidet. Sie alle sind nicht anakreontische Hauptumkränzer, nicht beinhebende Tänzer gewesen, sondern in Trauer Gehüllte: »um die wunde Brust geschlagen den Mantel der Melancholei ...«

Und der Österreicher von heute leidet in aller Gelegenheitstrunkenheit an der Selbstbezweiflung oder flüchtet aus der Selbstbezweiflung in die Trunkenheit, mindestens in die nüchternen Bacchanalien des Kaffeehauses. Überall sieht er sich von einer nicht faßbaren Feindesmacht umstellt: einmal sind es die Steuern, dann die Protektionen, die Parteien, die Klüngel, die Hecken von Schwierigkeiten, die persönlichen Ränke und Mißgünste, die Elastizitäten der Beziehungen und die lächelnden Aussaugereien, und so leichtlebig er aussieht, so umwölkt ist seine Heiterkeit, die der Lebensmüdigkeit oft verzweifelt gleicht. »Es ist doch alles umsonst.«

Das erklärt den fortlebenden Grillparzerismus und das Bauernfeldtum, das resignierte und das empörte Raunzen. Sein Instinkt wittert überall Schwindel — »es stinkt in der Fechtschul'«, sagt das Volkssprichwort —, und darum beneidet der Wiener den Reichsdeutschen, von dessen Erfolgen er hört: wie draußen alles vorwärtsgeht, ob Theater, ob Industrie, eine Bewegung alle durchläuft, oft ins Irre und Abseitige führend, aber es ist doch Bewegung; während bei uns alte Moore von Hofdekreten und Mauern neuer Vorschriften die Bewegung hemmen, das Aufschießen großer Industrien wie modernen Kunstlebens hindern, Flaschenbierkriege unter den Myrmidonen des Kleingewerbes wüten und man untergründig wie obertägig die Hand spürt, die das Rad hält. Und darum der bewundernd zum Strauß-Denkmal emporgerichtete Blick.

Strauß war einer, der sich von Österreich als Tänzer befreite. Im Walzererfinden lag für ihn ein Glück, ihn selbst stärker berauschend als die, die seine Walzer summten, sangen, tanzten und die sich von ihnen zu Verlobungen und Heiraten hinreißen ließen.

Der Strauß-Zauber erwächst auf dem Grund eines tiefen Pessimismus. Die herrlichsten Gebilde des jungen Meisters, die ersten Gaben seines Füllhorns, die Schallwellen, Zykloiden, Idyllen, Nachtfalter, die Lavaströme, die Liebeslieder, sie fallen in die dunkle Zeit der österreichischen Reaktion, wo Haynau als das große Rasiermesser am Halse der Stadt wütet, das Naderertum sich in Verrätereien übt, der Absolutismus Gedemütigten prunkvolle Phrasen von Völkerfreiheit zuruft, nachdem Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett den ersten Kremsierer Reichstag auseinanderjagten ...

Im Ton dieses Mannes aber findet der Österreicher sein bestes Wesen wieder, seine unentstellte, höhere, reine, aus dem Leben gerettete Wirklichkeit. Die Wirklichkeit der Seele, nur noch in der Musik vorhanden und darum beweinenswert. So oft betrogen, genasführt, zu Heucheleien genötigt, wie das

blinde Pferd am Göpel hin und her geführt, hier findet der Wiener die verlorene wienerische Wahrheit. Hier glänzt sie anmutig und seelenvoll, keusch und unverderbt . . . er hält die Hand vor die Augen: sein besseres Ich! Und in der Fremde, nachdem sie weidlich auf Österreich geschimpft, fallen sie einander in die Arme und schwören bei den Klängen der »Schönen blauen Donau« Österreich Treue: Treue sich selbst . . .
Und das ist die sittliche Höchstleistung des straußischen Genius. Er schenkte Österreich dem Österreicher, Wien dem Wiener.
»Jeder Kunde bekommt hier ein Geschenk«, liest man in Riesenlettern auf Wiener Kaufmannsläden; ungeschrieben steht das gleiche auf jeder Straußischen Musik.

ÄHRENLESE ZUR BIOGRAPHIE HUGO WOLFS

VON

WILHELM SCHMID-TÜBINGEN

Die fünf Briefe Hugo Wolfs an mich, die ich hier der Öffentlichkeit übergebe, sind vor dreißig und mehr Jahren geschrieben worden. Ich machte sie seinerzeit dem Wolf-Biographen E. Decsey zugänglich, der auch ein Stück aus dem zweiten in sein Werk (III, 107) aufgenommen hat. Im übrigen habe ich sie nur wenigen meiner nächsten Vertrauten gezeigt, fast regelmäßig mit dem Erfolg, daß, wer sie gelesen hatte, mich mehr oder weniger vorwurfsvoll fragte, warum ich sie nicht drucken lasse. Trotzdem habe ich sie bis jetzt zurückgehalten, einmal, um mir die vielleicht primitive Empfindung der Freude über einen mit ganz wenigen anderen geteilten Eigenbesitz nicht trüben zu lassen, dann, und noch mehr, um nicht in den Geruch der Selbstbespiegelung und Wichtigtuerei zu kommen. Jetzt stehe ich in einem Alter, in dem man normalerweise von der vanitas vanitatum ziemlich frei ist, dagegen Veranlassung hat, sein Haus zu bestellen und nichts verlorengehen zu lassen, was für die Überlebenden Wert hat. Ich bin jetzt diesen mir so teuren Blättern gegenüber objektiv genug, um sagen zu können: sie bieten über Wolf keine wesentlich neuen Daten, sie zeigen ihn nicht von ganz neuen Seiten; und doch habe ich den Eindruck, sie seien nicht nur für mich allein geschrieben, ich schulde sie vielmehr allen, die von Wolfs Feuergeist jemals tiefer ergriffen worden sind und jeder noch faßbaren Spur seines allzu kurzen Lebens gerne folgen. Sie finden ihn hier, wie er immer war, bevor die Nacht über ihn hereinbrach — »himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt«. Mit einer Leuchtkraft, wie sie kaum in einer anderen gedruckten Äußerung Wolfs erscheint, spricht sich in diesen Briefen das Gefühl des Glücks über die Entdeckung von Menschen aus, die ihn, ohne durch äußere Umstände ihm nahegerückt zu sein,

vorbehaltlos lieben und verstehen wollen; in seiner Begeisterung umgießt er die neugewonnenen Freunde selbst mit einer Aureole und fühlt sich noch inniger mit ihnen verbunden, je mehr er bei ihnen auch Verständnis fürAnton Bruckners Größe findet.

Beim ersten Besuch Wolfs in Tübingen war viel von seinem Plan, eine komische Oper zu schreiben, die Rede gewesen. Das Ethos von Wolfs Mörike-Liedern schien mir auf einen phantastisch komischen Stoff in der Art des Sommernachtstraums hinzuweisen, an den Wolf auch schon gedacht hatte.*) Den Sommernachtstraum selbst neu zu komponieren, lehnte er entschieden ab, weil ihm Mendelssohns Komposition voll genügend schien. Er betonte das mit einem gewissen Bedauern, zugleich mit einer uns überraschenden Bewunderung für die so früh schon erwiesene Genialität Mendelssohns. So kam ich auf die »Vögel« des Aristophanes, deren Art schon K. Lehrs mit der des Sommernachtstraums verglichen hat; wenn es gelang, sie von den Elementen der zeitlich bedingten Satire zu entgiften und das romantische Märchenmotiv der Ekstasis auszubauen, so dachte ich mir, es könnte daraus etwas zu machen sein; hatten sie doch auch den jungen Goethe inspiriert. Daß der Gedanke nicht so ganz verfehlt war, hat seine Verwirklichung durch Braunfels neuerdings gezeigt. So schickte ich Wolf die Aristophanesübersetzung von L. Seeger. Die Schwierigkeiten hat er sehr richtig bezeichnet und unüberwindlich gefunden. Darauf bezieht sich der erste Brief und auch noch ein Teil des zweiten. Dieser gedenkt auch einer weiteren, wie ich jetzt gern bekenne, wenig glücklichen Anregung von mir, wieder in Beziehung auf einen Operntext; ich hatte Wolf auf Riehls Novelle »Die Bildungslaufbahn eines Humanisten« hingewiesen. Im übrigen ist der zweite Brief die Antwort auf eine begeisterte Äußerung von mir über Bruckners 4. Sinfonie, deren Verständnis uns Wolf bei seinem ersten Besuch durch den glänzenden Vortrag des Scherzo erschlossen hatte. Eine Andeutung in diesem Brief verrät Wolfs tiefe Verstimmung über das vermeintliche Nachlassen seiner schöpferischen Kraft. Auch in den Briefen an E. Kauffmann vom Anfang Juni 1890 finden sich derartige Äußerungen, die sich später gelegentlich zu wahren Verzweiflungsausbrüchen steigern, am meisten wohl in dem Brief an H. Faißt vom 21. Juni 1894. Ich glaubte damals solche Anwandlungen der Niedergeschlagenheit im wesentlichen auf Wolfs Verdruß über die Stumpfheit des Publikums zurückführen zu sollen, und schrieb ihm in diesem Sinn ein »wohlgemeintes Exhortatorium«, mit dem ich aber, wie der vierte Brief zeigt, neben das Ziel getroffen hatte. Meinem Irrtum verdankt man einen der ergreifendsten Briefe, die Wolf geschrieben hat.

Der dritte Brief antwortet auf die Bekundung meiner Freude über die Spanischen und Gottfried Kellerschen Lieder. Er enthält ein komisches Mißverständnis Wolfs. Ich hatte ihm geschrieben, daß in der Tübinger »Sonntags-

*) E. Decsey, Hugo Wolf II, 42.

gesellschaft« die *Frau* des Oberstleutnants Stohrer, eine Schülerin meines Schwiegervaters, einige seiner Mörike-Lieder (»Auf einer Wanderung«, »Elfe«) gesungen habe; offenbar hatte er das zu flüchtig gelesen und stellte sich nun einen singenden Oberstleutnant in Uniform vor.
Der fünfte Brief antwortet auf eine fröhliche Postkarte, in der ich Wolf zur Vollendung des »Corregidor« Glück gewünscht hatte.
Sämtliche Briefe außer dem dritten gingen an meine Adresse nach Tübingen; der dritte in meine Heimat Künzelsau, wo ich damals bei meinem Vater die Ferien zubrachte. Die Interpunktion und Orthographie habe ich, abgesehen von der Berichtigung zweier offenkundiger Schreibfehler,*) ganz unberührt gelassen.

I.

Verehrtester Freund!

Ihre so überaus freundlichen u. herzlichen Worte haben mein schuldbewußtes Gewissen mächtig aufgeregt, denn bereits sind es acht Tage seit ich wieder in unserer Residenz weile u. ein Schreiben Dr. Kauffmanns mir zum Willkommen überreicht wurde u. noch immer harre ich der günstigen Stunde dasselbe zu beantworten.
Mannigfache Wirrsale u. Plackereien der trivialsten Art hielten mich fern vom Schreibtische u. auch jetzt noch, um nicht Schuld auf Schuld zu häufen, folge ich mehr einem Antriebe zur Höflichkeit, als einem wirklich innern Drange, mich Ihnen schriftlich mitzutheilen.**) Bei meiner momentanen Unlust mit Feder Dinte u. Papier zu hantieren müssen Sie schon mit den kärglichsten Nachrichten vorlieb nehmen. —
Empfangen Sie zuvörderst meinen allerschönsten Dank für die freundliche Zusendung des Aristophanes. Dieses Geschenk, das ich mit vielem Vergnügen entgegennehme, macht mir die größte Freude. Die Übersetzung ist in der That vortrefflich u. allen anderen Übersetzungen vorzuziehen. Von großem Werthe für mich sind auch die Einleitungen u. Erläuterungen, die ein anschauliches Bild geschichtlicher Vorgänge skizzieren, deren genaue Kenntnisnahme zum Verständnisse des großen Satyrikers mir unerläßlich scheint. Leider fehlt es mir augenblicklich an der so nöthigen Muße, die ein innigeres Befassen mit dem Geiste der Antike erfordert. Auch bin ich jetzt contraktlich gebunden die Wege Ibsen'scher Romantik zu wandeln, da ich mich dem Director unseres k. k. Hofburgtheaters verpflichtet habe die Musik zu dem romantischen Schauspiele das »Fest auf Solhaug« zu schreiben, eine Aufgabe, die, obschon gegen meine künstlerischen Prinzipien, doch den Reiz für sich hat: dem Dramatischen einen Schritt näher gerückt zu sein. Es soll damit nur ein Flugversuch gemacht sein, ehe ich mit den »Vögeln« dem mir gesteckten Ziele zufliegen werde. Hoffentlich kommt es dazu u. gelingt mir das Experiment. —

*) »Spinx« statt »Sphinx«, »Sammenkörner« statt »Samenkörner«.
**) Am Rand: Verzeihen Sie diese unbedachte Grobheit.

Daß die Folgen meiner Anwesenheit in Tübingen auf Ihren musikalischen Eifer lähmend einwirken sollen, kann ich gar nicht glauben. Ein jeder kann doch schließlich nicht mehr thun, als er eben kann. Sonst müßte auch ich in Hinsicht auf die Werke unserer großen Meister einer stummen Resignation mich ergeben, Empfindungen, denen ich trotz meiner weisen Philosophie beim Genießen Wagner'scher Schöpfungen nur allzusehr zugänglich bin. Ihr liebenswürdiger Enthusiasmus u. das volle ungetrübte Verständnis, wie ich es im Hause Ihres Schwiegervaters gefunden bestärken mich andrerseits wieder in dem Glauben an die Wahrhaftigkeit meiner Kunst. Daß ich die Freude erleben durfte mich so innigst verstanden zu sehen verdanke ich nicht so wohl meinen geringen Leistungen, als vielmehr der wunderbaren Intuition, welche Sie befähigte gleichsam schöpferisch an meinen Produktionen Theil zu nehmen, ein Phänomen, das nur auf Grund einer tieferen Seelenverwandtschaft zu erklären sein dürfte. Und so schließe ich denn, mein Geschick preisend, das mir Schwachen die Gabe verliehen mir Ihre Freundschaft u. Zuneigung zu erwerben. Möchte dieselbe von ewiger Dauer sein.
Dies der aufrichtige Wunsch Ihres herzlich ergebenen

Wien, 8. Novemb. 890 Hugo Wolf.

Meine besten Empfehlungen an Ihre liebe Frau so wie Familie Kauffmann.

2.

Verehrtester Herr Doctor!

Zuvörderst meinen schönsten Dank für die freundliche Übersendung Ihres wohlgetroffenen Bildnisses, das ich, ganz ausnahmsweise, wohl mit den ungemischtesten Gefühlen der Freundschaft betrachten darf. Ich hebe diesen Umstand um so nachdrücklicher hervor, als unseren freundschaftlichen Beziehungen ein Höheres, als nur rein persönliches Gefallen zu Grunde liegt. Wir verstehen eben einander und das ist gerade die Hauptsache. Möge es immer dabei bleiben. —
Ihre begeisternden Worte über Bruckner haben mich geradezu überrascht. Solchen Enthusiasmus hatte ich trotz der günstigsten Voraussetzungen nicht erwartet. Unter welchem Glücksstern sind Sie denn geboren, daß es Ihnen in so kurzer Zeit gelungen war den Schlüssel zur Lösung der Bruckner'schen Symphoniensphinx zu finden? Und da soll einer nicht an Hexenspuck glauben? Wahrlich, Sie sind ein Glückskind! Nun aber müssen Sie sofort die »siebente« kennen lernen, die ebenfalls bei Gutmann in Wien erschienen; da werden Ihnen noch ganz andere Lichter aufgehen. Nein! was man in der Welt nicht alles erfährt! Hier an der Stätte, wo der Genius webt und wirkt, vollständige Ignoranz u. absichtliche Verstocktheit, blindes Schauen, taubes Hören, derweil in einem stillen Erdenwinkel Deutschlands ein zufällig dahin verstreutes Samenkorn zu üppigster Saat emporschießt. O du glückliches Tübingen, ge-

benedeites Bethlehem! Ja ja, der altbewährte Satz von dem Propheten im Vaterlande will sich wieder einmal in Flammenschrift der Welt verkünden. — Ich habe Bruckner Ihren Brief vorgelesen u. seine Freude darüber mögen Sie sich nur vorstellen. Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, ganz außerm Häusl. Auch Löwe fühlte sich über Ihr Compliment sehr geschmeichelt. Der Klavierauszug ist aber auch in der That musterhaft. —
Was Sie mir über die Riehl'schen Novellen mittheilen will ich ad notam nehmen, obschon ich ein gegründetes Mißtrauen gegen den Verfasser nicht unterdrücken kann. Mit den »Vögeln«, deren Lectüre durch die massenhaften gelehrten u. ungelehrten Anmerkungen geradezu zur Qual ward, wird kaum etwas aufzustecken sein. Der Stoff ist entschieden zu satyrisch u. bedürfte einer völligen Um- u. Neugestaltung, wenn der *Musiker* nicht ganz leer dabei ausgehen soll. Mit meiner Schaffenslust, die Sie bei mir vermuthen ist's recht traurig bestellt. Fast einen Monat schon pausire ich u. der Himmel nur weiß es, wann meine Liedermühle wieder anfangen wird zu klappern. Daß ich auf das tiefste verstimmt bin über diese unfreiwillige »Erholung« können Sie mir schon glauben.
Wie freundlich war es von Ihnen, daß Sie auf Ihrem letzten Spaziergang nach Reutlingen mich als unsichtbaren Begleiter daran theilnehmen ließen! Auch mir bleibt dieser Spaziergang nach R. unvergeßlich, wär's auch nur wegen des eigenthümlichen Eindruckes, den die Erzählung Ihres Herrn Schwiegervaters von dem Schicksale Peregrina's auf mich gemacht. Hoffentlich gehen wir in Bälde u. im selben schneiderhaften Tempo diese Straße wieder. —
Und nun vergessen Sie nicht außer Ihrer verehrten Frau Ihren Herrn Schwiegervater u. Gemahlin auf das allerschönste zu grüßen, den *jungen* Herren Kauffmann aber meinen ganz speziellen Dank für ihre liebenswürdige Neujahrskarte nebst freundlichsten Grüßen zu übermitteln. In der angenehmen Erwartung von irgend einer Seite baldigst ein Lebenszeichen aus Tübingen zu empfangen begrüßt Sie auf das allerherzlichste

Ihr Hugo Wolf.

Ober-Döbling am Tage Epiphanias 891.

(Am Rand): Die »Spanischen« sind noch immer nicht erschienen. —

3.

Mein lieber Freund!

Sie machen mich erröthen durch Ihre allzuenthusiastischen Interjectionen gegenüber meinen künstlerischen Versuchen. Erwecken Sie nicht den Dämon Eitelkeit in mir, der, wie ich mir wohl schmeicheln darf, bisher in festem u. gesundem Schlafe lag; es wäre ein gar zu peinliches Erwachen. Ganz besonders erfreut war ich, daß Sie Ihre Sympathien nun auch auf die Spanischen u. Keller'schen übertragen, was wohl nicht einem jeden gelingen dürfte, zumal

jenen nicht, welche die charakteristischen Erscheinungen jeglicher Entwicklung nicht zu fassen u. zu deuten vermögen. Diese Merkmale an einer künstlerischen Erscheinung nachzuweisen gäbe es kaum ein geeigneteres Objekt als die Werke R. Wagners in ihren unterschiedlichen Entwicklungsphasen, darüber wir uns mündlich einmal auslassen wollen. Und das kann wirklich in Bälde geschehen, da ich nun fest entschlossen bin der Aufführung der Christnacht, welche auf den 2ten April verschoben wurde, beizuwohnen. Vermutlich werde ich dann, um noch eine Generalprobe zu überwachen, schon am Ostermontag abreisen. Die Worte der Christnacht sind, wie Ihr Herr Schwiegervater richtig annahm, nach Platen; den musikalischen Theil bestreiten Chor, Soli u. großes Orchester. Weingartner verspricht sich einen entschiedenen Erfolg. Förstler aus Stuttgart berichtet, daß die Hymne gegen Ende April (24.—25.) aufgeführt wird u. im Mai anläßlich einer Schillerfeier wiederholt werden dürfte. Nur schade, daß ich sie nicht werde hören können. Wie wär's, wenn Sie oder Ihr Herr Schwiegervater nach Mannheim kämen? Bei ihrer colossalen Verehrung für Bruckner müßte es Sie doch interessieren ein Werk dieses Künstlers in seiner Originalgestalt einmal zu hören u. das könnten Sie, da zu gleicher Zeit auch Bruckners 8te Symphonie gespielt wird, die noch großartiger sein soll, als alle übrigen. Jedenfalls aber komm' ich nach Tübingen, da ich auf meiner Rückreise von Mannheim dem Bodensee einen Besuch abstatten will, was ja auf der direkten Linie über Tübingen zu erreichen sein soll.
Daß ein Obristleutnant das »Elfenlied« singt finde ich zu mindest ergötzlich; hoffentlich wars keiner von der schweren Kavallerie, obschon der »elfe« schreiende Nachtwächter auch das noch ertragen hätte — — aber das »Guckuck, guckuck« etwa mit säbelrasselndem Accompagnement und »schneidich jesungen« kann ich mir lebhaft vorstellen. —
Nun nichts für ungut; der wackere Herr wird gewiß sein bestes gethan haben. Herzlichste Grüße (inclusive Ihr Schwiegervater) von Ihrem ganz ergebenen

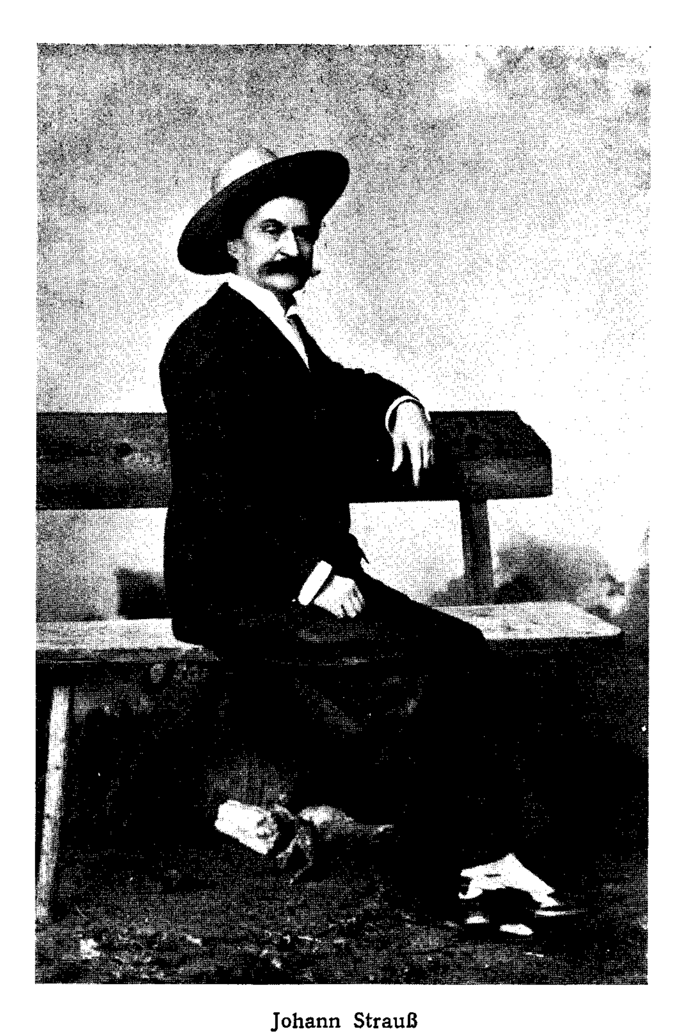
Hugo Wolf.

Ober-Döbling 20. März 891.

4.

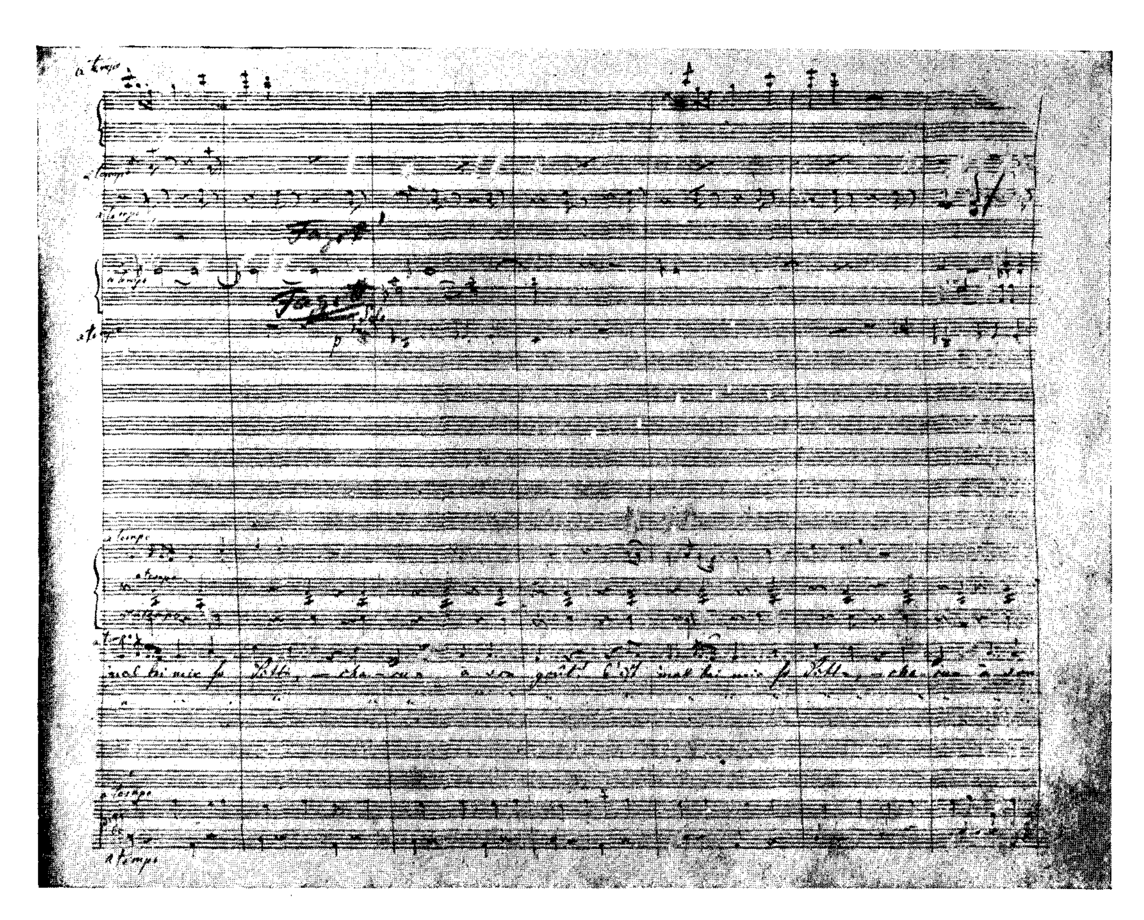
Verehrtester Freund!

Da Sie in Ihrem wohlgemeinten Exhortatorium schon so wacker vor dem Winde segeln will auch ich unter der Flagge der Freundschaft die Segel lichten u. mich Ihnen von der Seite nahen, von wo einzig u. allein der eigentliche Wind bläst. Da muß ich denn vor allem bemerken, daß Sie, wie weiland der Ritter von der traurigen Gestalt einen Kampf gegen Windmühlen ausfechten, anstatt Riesen zu erschlagen, was man aber Ihrem ehrlichen Eifer für mein Wohlergehen schon zu gute halten muß. Wenn Sie der Meinung sind, daß das



Johann Strauß

(Letzte Aufnahme in Ischl)



Aus der Originalpartitur der Fledermaus von Johann Strauß (Orlofskis »'S ist bei mir so Sitte«)

Grundübel einer heillosen Verstimmung *außerhalb* meiner Person zu suchen ist, thun Sie mir so leid, als ich Ihnen aus demselben Grunde bedauernswerth erscheinen muß. Die Bosheit u. der Neid der Welt u. was damit im Zusammenhange steht können für Augenblicke wohl Schatten heraufbeschwören, nie aber das innere Licht eines stolzen Selbstbewußtseins verdunkeln. Was ich bin, das bin ich durch mich, u. danke es keinem andern. Wenn ich aber durch mich zu nichts werde, dann mag die ganze Welt mir beweisen wollen, daß ich was sei, so bin ich doch nichts. Mag man mich schmähen, zurücksetzen, verkennen, verschimpfiren nach Belieben, — ich weiß doch, daß ich etwas bin, sofern es mir vergönnt ist, das mir anvertraute Pfund nach Maßgabe meiner Kräfte zu pflegen. Wie aber, wenn ich dieser Aufgabe nicht mehr gewachsen bin und, so jung, schon verdammt sein soll an dem Wenigen was ich bisher zu Tage gefördert, mein Lebelang zu zehren? Und hat es nicht schon allen Anschein, als ob ich am Ende meiner Tätigkeit angelangt wäre? Thue ich denn etwas, arbeite ich denn??

Mit Wonne würde ich auf all den Firlefanz von Ruhm u. Ehre, ja selbst auf materielle Vortheile verzichten, könnt' ich nur sagen, daß ich kein Überflüssiger auf dieser Welt bin, könnt' ich wieder arbeiten u. solchergestalt den inneren Frieden erlangen. Ein Krösus der zum Bettler wird kann sich jauchzend seines Daseins erfreuen; was er verloren, kann er wiederum erwerben u. jederzeit ans Werk gehen. Wem aber eine Himmelsgabe abhanden gekommen, der kann nichts erzwingen, der muß warten — u. wie lange? wie lange? Gebe Gott, daß ich die Zeit abzuwarten vermag, die mir die endliche Lösung dieser schicksalsschweren Frage zu bringen hat. —

Und somit Gott befohlen, mein lieber Freund. Mit den innigsten Grüßen an Ihre Frau u. Familie Kauffmann

Ihr stets getreuer

Unterach, 14. Juni 891 Hugo Wolf.

5.

[Vordruck: Matzen, Brixlegg, Tirol, den . . . . 189.]

Mein lieber Freund!

Aus den Tiroler Bergen schallt ein lustiges Echo Ihres übermüthigen Juchzers zurück. Sie haben leicht zu lachen u. zu juchzen, aber ich!! Mir kostet das Juchzen schon einige Anstrengung, denn 250 Partiturseiten zu schreiben ist wahrlich kein Spaß. Ich halte gerade auf der 250. Seite d. ist das Finale des dritten Aktes. Wenn erst der 4. Akt fertig sein wird, dann will ich einen Juchzer loslassen, daß das ganze Weltall davon erbeben soll.

Bei dem wundervollen Spätherbst, der uns heuer beschieden ist, gedenke ich noch ein gut Stück des 4. Aktes hier aufs Papier zu bringen, denn die Partitur

muß noch in diesem Jahre beendet sein. Ich habe große Eile, daher nur rasch einen herzlichen Gruß u. Händedruck von Ihrem viel geplagten

19. Novemb. 895. Hugo Wolf.

In zeitlicher Folge füge ich noch einige biographische Dokumente aus dem Nachlaß meines Schwiegervaters E. Kauffmann bei:

Karte von Detlev v. Liliencron an Wolf nach Oberdöbling.

München, Königinstr. 4, 19. 12. 90.

Lieber, hochverehrter Herr Wolf, ich sende Ihnen eine herrliche Kritik Dr. Kauffmanns. Ich fand sie leider erst heute. Wie geht es Ihnen? Erhielten Sie den »Haidegänger«? Und machte Ihnen mein Gedicht an Hugo Wolf*) etwas Vergnügen? Ich sandte dies Gedicht auch an Dr. Kauffmann, dem ich sehr dankbar bin.

Ihr Detlev v. Liliencron.

Telegramm Wolfs an E. Kauffmann.**)

Wien 1. 11. 1893.

Bin hoch erfreut über den schönen Erfolg. Herrn Diezel ein ganz specielles Prosit, allen Mitwirkenden herzlichen Gruß u. Dank. Wolf.

Brief von Mörikes Schwester Clara an Wolf.***)

Neuenstadt d. 3. Mai 1898.

Verehrter Herr!

Unser verehrter Freund Emil Kauffmann, Musikdirektor in Tübingen, forderte mich auf Ihnen dem großen Tondichter die Freude zu bereiten mit der Zusendung einer Handschrift von Eduard Mörike.†)
Welch ausgesprochene Liebe Sie zu meines Bruders Poesie hegen, darf ich daraus erkennen, daß so viele seiner Lieder Sie zur Composition begeisterten. Und wie tief Sie in deren Sinn u. Geist eingegangen, hörte ich schon von vielen Seiten rühmen, insbesondere von obigem Freunde. Ich selbst kann leider an keinen Concerten mehr Theil nehmen, bin 81 Jahre alt u. seit einiger Zeit viel leidend. So will ich Sie denn nun noch von Herzen grüßen u. Ihnen eine recht feste Gesundheit wünschen, um noch viel Schönes schaffen zu können.

Mit größter Hochachtung Ihre ergebene

Clara Mörike.

*) E. Decsey, Hugo Wolf 2, XII, siehe auch Gesammelte Werke Detlevs von Liliencron, Band 2.
**) Antwort auf die Nachricht von der Tübinger Wolf-Matinée am 31. Okt. 1893 (E. Decsey, a. a. O. III, 103).
***) Die alte Dame, damals Oberin des Frauenstiftes in Neuenstadt am Kocher, hatte das Konzept des Briefes ihrem alten Freund Kauffmann geschickt.
†) Welche Handschrift gemeint ist, kann ich nicht ermitteln.

Brief von Dr. J. Bubinek an E. Kauffmann.

Wien 26. 11. 99.

Hochgeehrter Herr!

In Erwiderung des geehrten Schreibens erlaube ich mir folgendes mitzuteilen: Ich habe das dem Briefe beigelegte Blatt Herrn Wolf sogleich übergeben. — Es vollzog sich eben damals an dem Kranken eine Wendung in seinem Zustande — leider im ungünstigen Sinne. Herr Wolf leidet — wie ja wohl bekannt, an progressiver Irrenparalyse. Der Verlauf u. mehr noch die Symptome wichen erheblich von der Norm ab, doch waren die körperlichen Erscheinungen der Krankheit so ausgesprochen, daß ein Zweifel über die Diagnose nicht bestehen konnte. — Im Sommer dieses Jahres war nun ein erheblicher Nachlaß der Erscheinungen eingetreten. — Der Kranke war ruhiger, im Gebaren geordneter, er spielte ab u. zu Klavier, blätterte in seinen früheren Arbeiten; er konnte kleine Ausflüge unternehmen u. dgl. Im Herbste begann sich — ziemlich rasch — ein merklicher Verfall seiner Geisteskräfte einzustellen; dazu kam eine eigentümliche Hemmung im psychischen u. motorischen Verhalten. Alsbald traten auch Angstaffekte u. mannigfache Wahnideen auf, wie solche schon im vergangenen Winter bestanden hatten, dann abgeklungen waren, ohne aber je völlig zu verschwinden. Der arme Kranke war bisweilen in rasch zur Angst sich steigernder Furcht begriffen, erwartete furchtbares Unheil u. grausame Qualen für sich und seine Freunde. Negativistische Ideen kamen dazu, es sei alles vergangen, er selbst sei tot, alles sei unecht, ein leeres Gaukelspiel, die ganze Welt sei Pappe u. dgl. — Nunmehr steigerten sich auch die körperlichen Symptome; er stotterte u. stolperte stark beim Sprechen; die Schrift war unkenntlich, die Rede wurde verwirrt, stockend, für Augenblicke völlige Sprachlähmung. Jetzt liegt der Kranke zu Bette. — Stunden u. Tage der Ruhe wechseln mit solchen angstvoller Erregung u. Verwirrtheit, die nur selten zu Angstparoxysmen sich steigern. Die Nahrungsaufnahme bietet Schwierigkeiten, der Schlaf wird künstlich erhalten. Der Ernährungszustand ist ziemlich befriedigend.
Das Blatt übergab ich dem Kranken, als eben jener Umschwung sich in Szene setzte. — H. Wolf nannte damals auf meine Frage nach seinen Freunden in Tübingen sogleich Herrn Professors u. der Frau Gemahlin Namen. Dann las er aufmerksam die Zeilen u. war sichtlich erfreut u. gerührt. — Das Blatt legte er dann zu seinen Habseligkeiten sorgsam hinzu. — Seither sind solche Momente immer seltener geworden; sie treten jetzt nicht mehr auf. — Es hat den Anschein, als würde das Drama seinem Ende zugehen, doch ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß der Arme sich noch einmal — für kurze Zeit allerdings — erholen könnte. Sicher freilich ist nur das Eine: das unabwendbare traurige Ende.
Gestatten Ew. Hochwohlgeboren, daß ich in vorzüglicher Hochachtung zeichne

Ihr ergebenster

Dr. Josef Bubinek

Primararzt an der Wiener Landesirrenanstalt.

CARL MARIA VON WEBERS »EURYANTHE«

EINE SZENISCHE, TEXTLICHE UND MUSIKALISCHE NEUBEARBEITUNG

VON

KURT HÖSEL-DRESDEN

Am 5. Juni 1926 jährt sich die Wiederkehr des Todestages Carl Maria v. Webers zum hundertsten Male.

Die deutschen Bühnen werden aus Anlaß der Feier dieses für die dramatische Kunst so bedeutungsvollen Tages auch des Meisters Hauptwerk »Euryanthe« in ihre Spielpläne wieder aufnehmen. In dieser Voraussicht entstand meine Neubearbeitung.

Sie ist, soweit mir bekannt, die sechste Umarbeitung, die in den letzten zwanzig Jahren versucht worden ist. Gewiß ein Beweis dafür, wie groß das Verlangen ist, diese Oper dem deutschen Volk zu erhalten. Denn die Ursprünglichkeit und Bedeutung von Webers »Euryanthe« braucht hier wohl nicht erst ausführlich betont zu werden. Es hat sich erwiesen, daß dieses Werk dem ganzen Schaffen Richard Wagners Richtung und Ziel gegeben hat und grundlegend geworden ist für die gesamte dramatische Musik des 19. Jahrhunderts. Immer und immer wieder bemühen sich die Theaterleitungen, besonders die großen Bühnen Deutschlands, die herrliche Musik durch regelmäßig wiederkehrende Aufführungen vor gänzlicher Vergessenheit zu schützen.

Die bisher bekannt gewordenen Bearbeitungen sind von Gustav Mahler (Wien 1904), Dr. H. Stephani (Dessau 1911), Prof. Dr. H. J. Moser (Berlin 1912), R. Lauckner (Dresden 1923), E. Band (Stuttgart 1923).

Auf sie näher einzugehen, entspricht nicht dem Zweck dieses Aufsatzes. Sie alle bemühen sich mit mehr oder weniger Erfolg, die offensichtlichen Schwächen des Textbuches allein zu verbessern oder ganz auszumerzen, ohne zu bedenken, daß solche grundlegende Änderungen im Aufbau und Fortgang der Handlung nicht voll sich auswirken können, wenn die *musikalische* Einkleidung die alte bleibt, d. h. nicht eben auch als durch die Veränderungen bedingt erscheint — kleine Striche, leicht veränderte Übergänge, unbedeutende Einschiebsel und dergleichen fallen hierbei nur wenig ins Gewicht. Ich meine, *diesen grundlegenden Änderungen muß auch die Musik voll und ganz entsprechen, sofern die Einheitlichkeit der Gesamtwirkung gewahrt werden soll.*

Es gilt also, wenn der Bearbeitungsversuch gelingen soll, nicht allein das Textbuch zu verändern, sondern auch in demselben Geiste den musikalischen Bau des Werkes so umzuformen, daß er der neuen textlichen Unterlage überall vollkommen entspricht. Daß hierbei größte Umsicht und innigste Hingabe an Geist und Charakter der Weberschen Musik unbedingtes Erfordernis bleibt, ist die unumstößliche Vorbedingung.

Mit größter Liebe und ernstester Gewissenhaftigkeit ist in dieser vorliegenden Bearbeitung versucht worden

1. die Handlung fester zu begründen, logisch aufzubauen, unnötiges, nur nebensächliches Beiwerk auszuschalten, die Charaktere der Handelnden deutlicher zu zeichnen und klare Geschlossenheit bei ununterbrochen fortschreitender Entwicklung der Handlung zu erzielen;
2. den musikalischen Teil des Werkes nach den gleichen Grundsätzen umzubilden, unter ehrfurchtsvollster Wahrung der dem Weberschen Genius so lebensfrisch eigenen Vorzüge der dramatischen Wahrhaftigkeit, der zarten Innerlichkeit, der schwungvollen Kraft und der unvergänglichen Schönheit.

Alles aber, was an den Tagesgeschmack der damaligen Zeit gebunden und somit unserem heutigen Erfassen entschwunden ist, kann von der Musik genommen werden, ohne daß die Ehrfurcht verletzt oder das Kunstwerk geringer würde.

Es sei mir gestattet, zu untersuchen, ob dies alles der vorliegenden Neubearbeitung zuteil geworden ist.

A. Die Handlung

Sie ist nach Deutschland, an den Rhein, verlegt. Das ist für das Werk an sich von wenig Belang; angesichts der deutschinnigen Musik unseres Weber aber wird es wohl nicht störend erscheinen.

I. Aufzug, 1. Auftritt: — Säulenhalle im Kaiserschloß zu Aachen — ist unverändert geblieben.

Verwandlung 2.—6. Auftritt: — Garten in Adolars Burg zu Speier. — Euryanthe ist nicht verlobt, sondern mit Adolar jung verheiratet aus Gründen, die sich im zweiten Aufzuge gelegentlich der Anklage Lysiarts erklären. Hier sind nur kleine Auslassungen (Wortwiederholungen) zu nennen.

II. Aufzug, 1. und 2. Auftritt: Der Gesang Lysiarts ist, ebenfalls der vielen Wortwiederholungen wegen, nicht unwesentlich gekürzt und dürfte daher wirksamer erscheinen. Auch der Rachegesang Eglantines und Lysiarts hat kleine Kürzungen erfahren, um dadurch geschlossener und wuchtiger zu wirken.

Verwandlung 3. Auftritt: — Vorige Säulenhalle im Kaiserschloß. — Hier ist Wesentliches anders geworden. Der 3. Auftritt (Adolar und Euryanthe) bleibt weg. Die hierhin gehörige wundervolle Musik findet im III. Aufzug ihre Stelle.

3. Auftritt: Im vorgenannten Gesange Lysiarts (II. Aufzug, 1. Auftritt) erfahren wir, daß Lysiarts Verführungskünste an der Tugend und Reinheit Euryanthes gescheitert sind. Um seine Wette mit Adolar jedoch nicht zu verlieren, spinnt er im Verein mit Eglantine jenes Lügennetz der nun folgenden Anklage. Damit dieses aber durch Euryanthe nicht aufgedeckt werden könne, hat er sie noch in derselben Nacht gewaltsam aus Adolars Burg in eine finstere

Waldwildnis verschleppt, hoffend, daß sie daselbst umkommen werde und zufolgedessen nicht gegen ihn zeugen könne. Statt ihrer bringt er die ihm verbündete Eglantine in das Kaiserschloß mit, die seine Lügen stumm bezeugt. Der Grund zu dieser Änderung ist leicht ersichtlich: das Lügengewebe Lysiarts kann dadurch nicht aufgedeckt werden, denn die einzige Zeugin, die dies vermöchte, Euryanthe, ist nicht dabei anwesend.
Die falsche Anklage selbst aber wird nicht nur durch Vorzeigung und Angabe des von Eglantine aus der Gruft Emmas gestohlenen Giftringes belegt, sondern auch damit, daß Lysiart vorgibt, jenes Muttermal unter der Brust Euryanthes gesehen zu haben, das Eglantine ihm zu diesem Zwecke genau beschrieben hat (sie hatte es früher im Bade an Euryanthes Körper bemerkt, und Adolar, als Gatte Euryanthes, kennt es natürlich). — Sollte diese somit *dreifach* gestützte Anklage nicht glaubhaft erscheinen?
Aber auch Euryanthes und Adolars Charaktere gewinnen hierdurch zweifellos, denn der ersteren ist nun das unglaubhafte Stillschweigen erspart, das sie in der Chezyschen Dichtung bei der so furchtbaren Anklage und auch später noch auf ihrer langen Wanderung mit Adolar in jene entlegene Felsenschlucht beobachten soll; und Adolar wird von der ganz unritterlichen, ja rohen Handlungsweise befreit, die ihm von der Chezy zugemutet wird, seine junge Frau in eine Wildnis zu führen, um sie dort hilflos dem Untergange preiszugeben!
Seltsamerweise ist meine so naheliegende Lösung dieser wichtigen dramatischen Verknotung in den bisherigen Bearbeitungen nirgends zur Anwendung gelangt.
So hat Lysiart die Wette gewonnen und muß vom Kaiser mit den Gütern Adolars zunächst belehnt werden, obwohl ein unbestimmter Verdacht gegen die Glaubwürdigkeit Lysiarts in diesem Falle im Kaiser lebt, der ihn veranlaßt, einen Jagdausflug anzuordnen, um jene unheimliche Waldgegend nach Euryanthe abzusuchen und Aufklärung von ihr zu erhalten. (Er singt in dem Finale dieses Aufzuges: »Ich ruh' nicht, bis ich klar kann sehn!«)
Auch aus Eglantines scheuem Wesen und aus ihren Worten:

> »Wie stürmisch pocht, ach, mein Herz in der Brust!
> Daß ich's nur ertrag'!
> Es schwirrt mir mein hämmernder Kopf vor Wonn' und Lust!«

ist der im III. Aufzuge jäh ausbrechende Wahnsinn bereits zu ahnen.
Der Höhepunkt der Handlung ist hiermit erreicht, und die Lösung des Ganzen schon angedeutet. Die beiden unnötigen Hemmungen des dramatischen Fortganges — der höchst peinliche Schlangenkampf und das »Mailied« mit der ganz überflüssigen Hochzeitsfeier eines jungen ländlichen Brautpaares, das gar nicht zur Handlung gehört — fallen weg.
III. Aufzug, 1. Auftritt: Öde Felsenschlucht. Euryanthe, bei Mondenschein auf einem Mooshügel an der Quelle eines Baches sitzend, beklagt ihr Geschick

und sieht, gestärkt durch festes Gottvertrauen, voll Ergebung ihrem Tod entgegen. Adolars liebend gedenkend, schläft sie ermattet ein.
2. Auftritt: Da ertönt hinter der Bühne ein Jägerchor, der Klang nähert sich, und bald erscheint der Kaiser mit seinem Jagdtroß auf der Szene. Alle erkennen erfreut die so sehnlich Gesuchte. Der Kaiser spricht Euryanthe teilnahmsvoll an, kündet ihr die auf ihr ruhende Beschuldigung, übergibt ihr den Ring, der gegen sie gezeugt hat, und erhält nun von ihr unter Ausrufen höchster Erregung und Verzweiflung Aufklärung über den Sachverhalt und die von ihm erhoffte Versicherung ihrer Schuldlosigkeit. Er verspricht ihr eine strenge Bestrafung der Schuldigen und ihre Wiedervereinigung mit Adolar. Der so unerwartete Wechsel ihres Schicksals und die übergroße Freude geben ihr neue Kraft. Mit dem Rufe: »Zu ihm, zu ihm! Oh, welches Glück!« will sie mit Unterstützung einiger Jäger dem bereits vorangeeilten Kaiser folgen, — da versagt ihre Kraft, sie wird ohnmächtig und muß von den Jägern getragen werden.
Verwandlung, 3. Auftritt: Vor der Burg Adolars. Langsamen, müden Schrittes kommt Adolar in dunkler Rüstung, mit geschlossenem Visier. Er will die Burg seiner Väter noch einmal, unerkannt, sehen, Abschied von ihr nehmen und in seiner Heimat ein Grab finden, nachdem der Liebestraum so jäh zerstört und sein Glaube an Liebe und Treue so grausam vernichtet wurde.
4. Auftritt: Aus seinem Sinnen erweckt ihn plötzlich ein grell und lärmend tönender Marsch, und in buntem Hochzeitszuge nahen Eglantine und Lysiart. Aus den irren Reden der angstvoll verstörten, bleichen Eglantine erkennt Adolar die Wirklichkeit. Im Übermaß seines Schmerzes stellt er sich dem Frevlerpaare mutvoll und Rache heischend mit geöffnetem Visier entgegen und wird von den ihn jetzt erkennenden Rittern jubelnd begrüßt. Eglantine aber, bei seinem unerwarteten, heldischen Anblick ihres letzten Restes an Besinnung beraubt, deckt nun im hellen Ausbruch ihres Wahnsinns selbst ihr und Lysiarts Verbrechen auf.
5. Auftritt: Jetzt betritt in Begleitung von vier Rittern der dem übrigen Jagdtroß vorausgeeilte Kaiser die Bühne, so daß er die Enthüllungen Eglantines mit anhört. Als nun Lysiart — in wildeste Wut ausbrechend — Eglantine niedersticht, so daß sie leblos fortgetragen werden muß, tritt der Kaiser empört vor mit den Worten:

»Führt ihn zum Tode!«

Nachdem Lysiart fortgeführt worden ist, fährt der Kaiser fort:

»Des Irrwahns Nacht der höchste Richter naht:
Gott führt die Wahrheit zum gerechten Siege!
Gerichtet ward die finstre, welsche Lüge,
Hell leuchtet deutscher Treue hehre Tat.«

Ein kurzer Jagdruf hinter der Szene meldet dem Kaiser die Ankunft des übrigen kaiserlichen Jagdtrosses und Euryanthes an. Darauf der Kaiser,

nachdem er einem seiner Begleiter einen Auftrag gegeben hat, mit dem dieser hinter die Szene geht:

»Daß sich mein teurer Adolar von Herzen freue,
Geb' Euryanthe ich zur Gattin ihm aufs neue!«

Euryanthe tritt auf, und Adolar eilt ihr jubelnd entgegen, führt sie in den Vordergrund und sinkt vor ihr nieder. In überseliger Freude zieht sie ihn empor an ihr Herz. Der Kaiser, beide beglückwünschend, tritt hinter sie. Nach dem ersten Ausbruch des hellen und hinreißenden Jubelgesangs:

»Hin nimm die Seele mein,
Atme mein Leben ein,«

dem sich auch der Chor anschließt, tritt eine feierliche Ergriffenheit ein. Adolar singt mit dem Ausdruck lichter Verklärung:

»Ich ahne, Emma, selig bist du jetzt:
Der Unschuld Träne hat den Ring benetzt.
So bist auch du nun frei von deiner Schuld
Und weilst, mit Udo neu vereint, in Gottes Huld!«

Nach zartem Übergang in die Schlußtonart Es-dur hebt erst breit und feierlich, dann in jubelndem Schwung der Schlußchor an:

»Nun feiert hoch in vollen Jubeltönen
Der Ritter Schmuck, die Treuste aller Schönen!
Heil Adolar! — Heil Euryanth'!« —

B. Die Musik

Weber war, als er im März 1823 von Wien, wo er die dort herrschenden Musikverhältnisse und besonders auch das an der Barbajaschen Bühne vorhandene Sängerpersonal eingehend studiert hatte, für das er seine »Euryanthe« schreiben sollte, als schwerkranker Mann nach Dresden zurückgekommen. Er erkannte mit Schmerz den Ernst seiner Krankheit und befürchtete, daß sein Körper dem brennend gewordenen tückischen Hals- und Lungenleiden nicht lange mehr widerstehen würde. So warf er sich mit Feuereifer auf die Komposition seiner »Euryanthe«.

Er fühlte, daß er mit diesem Werke viel Neues und Schönes zu sagen hatte, das über das im »Freischütz« Gegebene hoch hinausgehen würde, und so trieb ihn diese Aufgabe an, fieberhaft, ohne Rücksicht auf seine stark erschütterte Gesundheit zu arbeiten und das große Werk innerhalb von neun Monaten zu vollenden. Die Ausführung*) der Oper hat nicht mehr als sechzig Arbeitstage in Anspruch genommen.

Bedenkt man nun noch die Fülle seiner auch körperlich überaus anstrengenden und aufreibenden Tätigkeit, die sein Amt als Hofkapellmeister von ihm

*) Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber, und Julius Kapps Weber-Biographie.

verlangte, dazu auch noch Ärgereien und seelische Aufregungen verschiedenster Art, die sein ränkesüchtiger Kollege, der Italiener Morlachi, ihm verursachte, und daß unser leidender Meister gerade in diesen Monaten auch noch seine erkrankten Kollegen — Morlachi und Schubert — dienstlich vertreten mußte, so wird man eine derartige Arbeitsenergie gewiß staunend bewundern. Nur ein Genie konnte so etwas vollbringen!

Seine Begeisterung für den Euryanthe-Stoff, der ihm dazu dienen sollte, der dramatischen Musik ganz neue Wege zu öffnen, ließ ihn mit ganzem Herzen schaffen, »mit seinem Herzblut«, wie Robert Schumann gleichgeistig nachfühlend es ausdrückt. Und dieses Webersche Herz war so übervoll an heiliger Begeisterung, an hehrer Schönheit und kraftvoller, unversieglicher Frische, daß der durch das schwere Leiden geschwächte Körper dem erleuchteten Geiste gehorchen mußte.*)

Wenn wir unter Berücksichtigung dieser Tatsachen die Euryanthe-Musik betrachten, so müssen wir erkennen, daß unserem Meister bei der beständig nagenden Sorge, ein zu früher Tod könne ihn an der Erfüllung seiner Sendung hindern, die Ruhe fehlte, alles das, was er an Neuem und Großem mit dieser Musik zu künden hatte und der Zukunft zum Weiterbilden überliefern wollte, überall mit der Deutlichkeit auszudrücken, die erforderlich ist, um einem Kunstwerk vom Range der »Euryanthe« die runde Geschlossenheit und lückenlose organische Entwicklung zu geben.

Die einzelnen Musikstücke dieses Werkes bilden in ihrer ursprünglichen Frische und Kühnheit, in ihrer herzerquickenden Innigkeit und schier unvergänglichen Schönheit einen kostbaren Schatz, dessen Perlen nur an vielen Stellen der sorgsamen Fassung entbehren; wir erkennen, bewundern und lieben jede einzelne Nummer dieser Oper, aber wir vermissen an ihr jene erhöhte Gesamtwirkung, die nur dann entsteht, wenn alle einzelnen Teile zu einem wohlgeordneten, eng verbundenen Ganzen vereinigt werden, indem sie sich gegenseitig bedingen und ergänzen.

Diese, einzelnen Musikstücken zum Teil gänzlich fehlende Verbindung zu finden, habe ich mich bemüht, immer aber mit dem Bestreben, die Ehrfurcht vor Webers Genius in erster Linie zu wahren.

Diese Achtung durfte mich jedoch nicht hindern, von dem vor hundert Jahren im Gedränge des Alltages dem Genius abgerungenen Werke alles Vergängliche, d. i. alle im Geschmack der damaligen Zeit noch wurzelnden Gewohnheiten (abgeschlossene Musikformen, überzählige Wortwiederholungen, Koloraturen und sonstigen veralteten Zierat) zu entfernen. Auch daraus, daß Weber die vier Hauptrollen gesanglich unter ganz besonderer Berücksichtigung der Fähigkeiten und stimmlichen Eigenschaften des Wiener Opernpersonals von Barbaja schrieb, erwuchs mir die Pflicht, hin und wieder kleine

*) Man lese hierzu bei Max Maria v. Weber S. 445 ff. des Meisters Brief an seinen Berliner Freund Lichtenstein.

Änderungen, besonders bezüglich der Höhengrenzen in den zwei Frauenrollen, vorzunehmen; denn Stimmen wie die von Henriette Sontag und Frau Grünbaum, die damals als Euryanthe bzw. als Eglantine sangen, bilden auch heute noch seltenste Ausnahmen. Werden solche Höhenlagen aber nicht zuverlässig, leicht und sicher bewältigt, sondern mühevoll oder gar unrein herausgepreßt, so verdirbt dies die Aufführung des ganzen Werkes.
Mithin habe ich zunächst allen einzelnen Musikstücken (Arien, Ensemble- und Chorgesängen) die in alter Weise kadenzierenden Abschlüsse genommen, sie mit dem jeweilig folgenden unmittelbar verbunden und diese Änderungen nur bei denjenigen Nummern unterlassen, die die sechs Szenenbilder abschließen. Dadurch ist der musikalische Fluß in jedem Bühnenbild ununterbrochen fortschreitend und das szenische Bild ein ungeteiltes Ganzes geworden. Es ist erstaunlich, wie ganz anders schwungvoll und eindringlich, überzeugend und hinreißend die Musik in ihrem jetzt hemmungslosen Dahinfluten wirkt, und wie klar-verständlich die Handlung in ihrer Geschlossenheit nun erscheint.
Die verbindenden Rezitative, die Weber im Gegensatz zu den damals allgemein herrschenden italienischen Secco-Rezitativen schon größtenteils mit richtiger, sinnvoller Deklamation niederschrieb, habe ich — einen Schritt weitergehend — in eine genau bezeichnete rhythmisch-melodische Form umgebildet und damit dem heute geforderten dramatischen Sprechgesang näher gebracht. Hierbei sind die harmonischen und modulatorischen Grundlagen Webers maßgebend geblieben.
An Stellen, bei denen ein plötzlicher Stimmungswechsel eintritt, oder an solchen, auf denen ein besonders großer Nachdruck zu ruhen hat, habe ich — wo dies nur angedeutet, nicht aber genügend durchgeführt erschien — im Sinne jener Andeutungen dies mehr und absichtsvoller hervorgehoben. Derartige kleine Unterstreichungen und Beleuchtungen einzelner Punkte erschienen zum Zwecke eines klarverständlichen Vortrages oft erforderlich; eine Aufzählung solcher Stellen würde darum hier zu weit führen und doch nicht so überzeugend wirken, als wenn man sie in der Bearbeitung selbst an Ort und Stelle aufsucht und beurteilt.
Durch den Ausfall des 3. Auftrittes im II. Aufzuge (siehe oben unter A.) wurde der Gesang Adolars: »Wehen mir Lüfte Ruh'« frei. Diese wundervolle musikalische Eingebung findet, sogar mit gleichen Versen, einen sehr geeigneten Platz am Anfang des III. Aufzuges zu Beginn der großen Leidensszene der Euryanthe, wo sie — anschließend an die aus diesem Grunde von d-moll nach es-moll transponierte, so tief ergreifende und die Stimmung unvergleichlich schön vorbereitende Orchestereinleitung — von *Euryanthe* gesungen wird. Der zweite Teil aber, das stürmische »O Seligkeit, dich fass' ich kaum«, das mit hinreißendem Schwung die Freude der Wiedervereinigung Euryanthes und Adolars schildert, ist in Gestalt eines Zwiegesanges dem

Jubelhymnus: »Hin nimm die Seele mein« dem letzten Finale eingefügt worden.

Auch der Schlußchor des III. Anfzuges erfuhr noch eine Gliederung hinsichtlich des Zeitmaßes und des Vortrages, die sicherlich von guter Wirkung sein wird.

Außer den kleinen Kürzungen in den verschiedenen Musikstücken mußten aus dramatischen Gründen im III. Aufzuge ganz fortbleiben: das Duett zwischen Euryanthe und Adolar »Wie liebt' ich dich«, das Mailied »Der Mai, der Mai bringt frische Rosen dar« und Duett mit Chor »Trotze nicht, Vermessener!« Alle drei Nummern gehören sicher nicht zu den unentbehrlichen und meines Erachtens auch nicht zu den musikalisch wertvollsten Stücken der Partitur.*)

Möchten diese Bemühungen erfolgreich werden und — besonders anläßlich Webers hundertsten Todestages — die herrliche, heute hundert Jahre nach ihrem Entstehen noch jugendfrisch und begeisternd wirkende Euryanthe-Musik neben »Zauberflöte«, »Fidelio« und »Freischütz« den deutschen Bühnen erhalten bleiben

als Dank für unseren deutschen Meister Weber,
zum Ruhme unserer deutschen Kunst
und unserem deutschen Volk zur Freude!

LUDWIG SCHEMANNS CHERUBINI

BESPROCHEN VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

In einem Band von mehr als 750 Seiten (als 26. Band der Serie »Klassiker der Musik« soeben erschienen**) legt *Ludwig Schemann* der musikalischen Welt ein Bild des Großmeisters *Luigi Cherubini* und seiner Kunst vor, das wohl geeignet sein dürfte, dieser musikalischen Welt sozusagen die Schamröte ins Gesicht zu treiben. Zunächst meldet sich ein Gefühl der Verwunderung: Was bedeutet uns Cherubini, daß wir einen dicken Band von 750 Seiten über ihn nicht nur lesen, sondern sorgsam studieren sollen? Wenn wir aufrichtig sein wollen, so wird die Antwort bei den weitaus meisten von uns lauten: Cherubini bedeutet uns fast nichts, er ist uns ein bloßer Schatten geworden. Wie viele von den fünfzigjährigen und jüngeren Zeitgenossen haben jemals eine Oper von Cherubini auf der Bühne gehört? Fast keiner. Seit Menschen-

*) Meine hier besprochene Bearbeitung ist bereits von einem namhaften Verlag übernommen worden, der ihre Drucklegung und Bekanntgabe an die in Frage stehenden Theaterleitungen, Fachblätter, die Presse usw. veranlaßt.

**) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

altern hat sich die Opernbühne aller Länder dem ehemals so hochberühmten Schaffen Cherubinis ganz und gar verschlossen. Mit dem Namen Cherubini verbinden fast alle Menschen unserer Zeit die Anakreon-Ouvertüre, ein Requiem, und wenn es hoch kommt eine Messe und ein Streichquartett. Cherubini ist so hoffnungslos aus der Mode gekommen, daß es als ein fast verzweifeltes Unternehmen erscheint, ihn wieder beleben zu wollen. Indes ist man jedoch seit einiger Zeit gegenüber dem früher als unfehlbar geltenden Urteil der Zeit und maßgebender historischer und kritischer Autoritäten etwas mißtrauisch geworden. War man nicht genötigt gewesen, so manches als endgültig angesehene Urteil zu revidieren? Hat man nicht in durch die Entwicklung angeblich längst überholten Epochen, in sogenannten veralteten Kunstwerken letzthin kostbare Werte neu entdeckt? Ist man nicht durch die erstaunliche Wirkung der Händelschen Opern ein wenig kleinlaut geworden, ein wenig bescheidener beim Fällen vernichtender Urteile gegenüber den Meistern der Vergangenheit? In solcher, etwas schwankender geistiger Verfassung öffnet man den dicken Band Schemanns, blättert darin, hier und da eine flüchtige Probe machend, wird unversehens gefesselt, beginnt man ernsthaft zu lesen, wird durch die Wärme des Tons, die Begeisterung des Autors mit hingerissen, fühlt man sein Vertrauen wachsen durch die überzeugende Sachlichkeit des Vortrags, und ehe man noch zur Hälfte des Buches gelangt, ist man schon bereit, sich zu Cherubini bekehren zu lassen.

Das Merkwürdige des Falles ist, daß Schemann durchaus nicht der erste und einzige Führer zu Cherubini ist. Wenn man von der älteren, ganz vergessenen Literatur über Cherubini absieht, ist noch 1913 ein bedeutendes Buch von *Richard Hohenemser* über Cherubini erschienen. Warum jedoch hat dies vorzügliche, auch von Schemann voll anerkannte, sehr ausführliche Buch eine so geringe Wirkung ausgeübt, daß noch jetzt, 1925, in Sachen Cherubini alles beim alten steht? Man wird vielleicht der äußerst ungünstigen Zeit des Erscheinens, kurz vor dem Weltkrieg die Verantwortung dafür zuschieben dürfen. Jedenfalls erscheint das Jahr 1925 erheblich günstiger für eine Wiederholung des Versuchs, Cherubini der musikalischen Welt wieder zu gewinnen.

Ludwig Schemann, der Verfasser einer Reihe hervorragender biographischer und kulturpolitischer Bücher (Gobineau, Lagarde usw.) ist in der musikalischen Fachliteratur ein neuer Name. Er selbst bezeichnet sich mit edler Bescheidenheit als einen Amateur der Musik. Der kritische Leser seines Cherubini bemerkt jedoch bald, daß er es hier mit jenem höchsten Typ von Amateur zu tun hat, der in der Kunstgeschichte zwar selten, aber immer willkommen und heilsam gewesen ist, als Gegengewicht gegen die nur zu oft übersachliche, in trockene Einzelheiten sich verlierende Arbeit der zünftigen kunstgeschichtlichen Gelehrsamkeit. Das Schwergewicht des Schemannschen Buches liegt in der Tat nicht in subtilen und eindringlichen Untersuchungen rein musika-

lischer Art — hierin ist ihm, wie er selbst zugibt, Hohenemser voraus —, sondern in dem großen und weiten Blick, in der überlegenen Geistigkeit, in dem tief eindringenden Verständnis für die Verbindung von Leben und Kunst, von Welt und Persönlichkeit, in der sympathischen, vornehmen Menschlichkeit seiner Betrachtungsweise. In allen diesen Dingen hat Schemanns Buch Vorzüge ganz außerordentlicher Art aufzuweisen. In Form und Inhalt, in der Höhe des geistigen und schriftstellerischen Niveaus ist es eine Huldigung des Meisters Cherubini, würdig seiner Größe.

Schemann gibt eine Art kritischer Synthese alles dessen, was seit nahezu hundert Jahren über Cherubinis Persönlichkeit und Kunst geschrieben worden ist, dies alles beleuchtend, vertiefend und belebend kraft seiner eigenen eminenten Einfühlungsgabe und Darstellungskunst. Zudem ist er wohl als einziger aller bisherigen Biographen in der Lage gewesen, das überaus weitläufige Gesamtlebenswerk Cherubinis kennenzulernen. Der fast gesamte handschriftliche Nachlaß Cherubinis ist schon 1878 von der Berliner Königlichen Bibliothek erworben worden; dort schlummerte der kostbare und umfangreiche Besitz etwa vier Jahrzehnte, bis ihn Hohenemser zum Teil und Schemann in umfassender Weise nutzbar machte.

Das Hauptergebnis dieses umfassenden Quellenstudiums scheint mir die Übersicht über das dramatische Schaffen Cherubinis zu sein, wie sie in ähnlicher Vollständigkeit und Ausführlichkeit bisher nicht existierte. Ein großartiges Bild imponierenden dramatischen Wirkens rollt sich auf, von den »opere serie« des Jünglings bis zum Ali Baba des mehr als siebzigjährigen Greises. Als besonders großartig wird »Medea« bezeichnet; »Der Wasserträger«, »Anakreon«, »Die Abenceragen«, »Ali Baba« werden als die übrigen dramatischen Meisterwerke Cherubinis der Aufmerksamkeit strebsamer Theatermänner aufs angelegentlichste empfohlen. Als besondere Überraschung erfahren wir von Cherubinis starker Begabung im Komischen. Alle diese Ausführungen müssen wir zunächst dankbar als Belehrung und Erweiterung unserer Kenntnisse hinnehmen. Die ausgesprochenen Urteile, die Einschätzung der verschiedenen Werke kritisch zu werten, ist mir, und wie ich glaube fast allen Lesern des Schemannschen Buches, zur Zeit kaum möglich, weil uns allen die Kenntnis der dramatischen Partituren des Meisters fehlt. Wenn man, durch Schemann angeregt, dem Studium der Originale sich wird zugewandt haben, dann erst kann eine fruchtbare Diskussion über Schemanns ästhetische Wertungen einsetzen. Was die geschichtliche Einordnung der Oper Cherubinis in die Entwicklungslinie der Gattung angeht, so glaube ich, daß den Zusammenhängen Cherubinis mit der spätneapolitanischen Oper der Traetta, Maio und anderen mehr nachzugehen wäre, als es hier geschehen ist.

Auch die eingehende Betrachtung der geistlichen Werke, der Messen und Requiem ist von außerordentlichem Wert und bietet mancherlei neue und aus-

sichtsreiche Gesichtspunkte. Zumal dem geistigen Gehalt dieser großartigen Werke wird Schemann gerecht wie kaum ein Beurteiler vor ihm.
Nicht minder als den Werken ist der Verfasser auch der Persönlichkeit Cherubinis auf den Grund gegangen, und seine eingehende psychologische Analyse des Menschen Cherubini kommt geradezu einer Ehrenrettung gleich, ist doch durch eine Verkettung ungünstiger Umstände der Nachwelt ein wesentlich verzerrtes Bild vom persönlichen Wesen des großen Meisters überliefert worden.
Gegenüber allen diesen außerordentlichen Vorzügen des Schemannschen Werkes fallen die Schwächen nur wenig ins Gewicht. Zu diesen gehört eine gewisse Breite und Weitschweifigkeit der Darstellung hier und da, die ihren Grund hat in einer fast übertriebenen Gewissenhaftigkeit des Autors beim Abwägen des Für und Wider. Andererseits ist gerade diese peinliche Gerechtigkeitsliebe wertvoll, weil sie die Darstellung von einseitiger Verherrlichung freihält und auch die Schwächen der Persönlichkeit und der Kunst Cherubinis beleuchtet. Was die fachlich-musikalische Auswertung der Cherubinischen Kunst angeht, so erschöpft das Buch, wie schon hervorgehoben, seinen Gegenstand nicht. Hier wird Hohenemsers Buch als Ergänzung gute Dienste leisten, und auch neuen Untersuchungen bleibt noch genug zu tun übrig. Einige Porträte, Brieffaksimiles und wertvolle Musikbeilagen sind würdiger Schmuck des stattlichen Bandes. Eine weitläufige und eindringliche Studie über die persönlichen und geistigen Beziehungen zwischen Beethoven und Cherubini ist als gewichtiger Anhang beigefügt.
Mit diesem Buch ist von seiten der Forschung, der literarischen Darstellung ein schweres Unrecht wieder gut gemacht, daß an einem der erlauchtesten Geister der musikalischen Kunst seit mehr als einem halben Jahrhundert begangen worden ist. Pflicht der musikalischen Praxis wird es sein, kostbaren Gütern der Kunst, wie die großen Partituren Cherubinis es sind, nunmehr ernsthafte Aufmerksamkeit zuzuwenden.*) Daß diese Aufmerksamkeit wenigstens vom künstlerischen Standpunkt aus reich belohnt sein wird, dafür liefert Schemanns Buch den ernsthaftesten, eindringlichsten Beweis. Niemand wird jetzt mehr über Cherubini hinweggehen können mit der Behauptung, seine Kunst sei veraltet und habe uns nichts Wesentliches mehr zu bieten.

---

*) Den Anfang wird die Staatsoper in Dresden machen: ein heiteres Jugendwerk Cherubinis soll seine deutsche Uraufführung an dieser Bühne noch in laufender Spielzeit erleben, nachdem das Stadttheater in Erfurt jüngst mit einer »Medea«-Aufführung vorangegangen ist. *Die Schriftleitung*

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSENZEITUNG Nr. 339 (23. Juli 1925). — »*Von* Skrjabin zu Glière« von *Wladimir Koropow.* — Nr. 345 (26. Juli 1925). — »Johann Sebastian Bach« von *Claus Clauberg.* — 31. Juli 1925. — »Biologie der Musik« von *Walter Dahms.*

BERLINER TAGEBLATT (24. Juli 1925). — »Stanislawskis Opernreform« von *Paul Scheffer.*

DANZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (8. August 1925). — »Die brave Mittelmäßigkeit« von *Fritz Ph. Baader.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (21. Juli 1925). — »Richard Strauß und Italien« von *Hans Herbert Dettelbach.* — (24. Juli 1925.) — »Ein deutscher Vorläufer Glucks (Georg Christoph Wagenseil)« von *Walter Vetter.*

FRÄNKISCHER KURIER Nr. 229 (19. August 1925). — »Aus dem Wiener Musikleben« von *Max Millenkowich.* — »Anton Bruckners Liebesbriefe« von *Felix v. Lepel.* Nachdrucke aus den soeben im Verlag Bosse erschienenen Briefbänden.

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 537 (22. Juli 1925). — »Spanische Impressionsmusik« von Prof. Dr. *Reiff.*

GERMANIA Nr. 346 (28. Juli 1925). — »Johann Sebastian Bach« von *Alfred Goetze.* — (11. August 1925.) — »Die Entdeckung der ältesten Oper der Welt« von *Rudolf Schade.* Der Aufsatz handelt über den altägyptischen Mimus. Wir werden in der Lage sein, in einem der nächsten Hefte aus der berufenen Feder Prof. Reichs einen ausführlichen Aufsatz über dasselbe Thema zu bringen.

HANNOVERSCHER KURIER (11. August 1925). — »Max Regers Musik« von *Oskar Söhngen.* — (16. August 1925.) — »Rechtfertigung des Jazz« von *Alfred Baresel:* »Aber der Jazz könnte keine zukunftskräftige Bedeutung haben, wäre er lediglich Instrument der Satire des Witzes, des musikalischen Bonmots. Schön, wir haben bisher viel Musik gehabt, die uns mit Recht (oder Unrecht) zu Tränen rührte, lassen wir uns ruhig einmal eine Musik gefallen, die uns zum Lachen reizt. Längst ist die Forderung nach musikalischer Erregung (durch Klangreize oder Nebeneinander der Gedanken in unharmonischer Polyphonie) als berechtigt anerkannt, ohne daß der Wirkung der erhabenen Kunst vergangener, beschaulicher und vielleicht glücklicherer Zeiten dadurch im mindesten Schaden zugefügt wäre. Neue Wirkungen brauchen neue Mittel. Schon scheitern die Bestrebungen moderner Komponisten an der Massigkeit des großen Orchesters, an der Begrenztheit der gebräuchlichen Kammermusikvereinigungen. Was aus dem Jazz-Orchester einmal werden könnte, ist dieses: ein Kammerorchester erwählter Instrumente von unerhörter Differenzierung des Klanges; eine Vereinigung von lauter Solisten, die rhythmische und melodische Freiheiten in dieser Art zu gebrauchen verstehen, die jetzt schon an einer guten ›Jazz-Band‹ besticht.«

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG. *Max Hasse* gibt zwei Broschüren heraus, die seine Sonderberichte über das diesjährige Prager Internationale Musikfest und über den ersten Festspielzyklus im Juli aus Bayreuth enthalten. Die Berichte gehen über den Rahmen des Eng-Kritischen hinaus, indem sie aus der augenblicklichen Anregung die Probleme modernen Musiklebens berühren.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (9. August 1925). — »Ein vergessener Meister des Rokoko« (Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee, 1720—1789) von *Mathilde v. Leinburg.* — (16. August 1925.) — »Joseph Matthias Hauer und seine Zwölftönemusik« von *Ludwig K. Mayer.*

NEUE FREIE PRESSE (15. Juli 1925, Wien). — »Ein unveröffentlichter Brief Franz Schuberts« an den Verleger A. Probst in Leipzig, den die Stadt Wien für ihre Handschriftensammlung erworben hat, sei nachfolgend bekanntgegeben.

»*Wien*, am 12. August 1826.

Euer Wohlgeboren!

In der Hoffnung, daß mein Name Ihnen nicht ganz unbekannt ist, mache ich hiermit höflichst den Antrag, ob Sie nicht abgeneigt wären, einige von meinen Kompositionen gegen billiges Honorar zu übernehmen, indem ich sehr wünsche, in Deutschland soviel als möglich bekannt zu werden. Sie können die Auswahl treffen unter Liedern mit Pianofortebegleitung — unter Streichquartetten, Klaviersonaten, vierhändigen Stücken usw. usw. Auch ein Oktett

habe ich geschrieben für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabasso, Klarinett, Fagott und Corno. In jedem Fall es mir für eine Ehre schätzend, mit Ihnen in Korrespondenz getreten zu sein, verbleibe ich, in Hoffnung einer baldigen Antwort, mit aller Achtung Ihr ergebener Franz Schubert. Meine Adresse: Auf der Wieden Nr. 100, nächst der Karlskirche, 5. Stiege, 2. Stock.«

Auf der Außenseite des Faltbriefes befindet sich die Anschrift: »von Wien. Seiner des Herrn v. Probst, Kunsthändler, Wohlgeboren in Leipzig«, und der Empfangsvermerk: »1826, Wien d. 12. August, Franz Schubert, d. 16. d. empf., beantwortet d. 26. d.«

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (22. Juli 1925, Essen). — »Mystik in Richard Wagners Schaffen« von *Fritz Stege.* — (24. Juli 1925.) — »Hugo Wolf in Salzburg« von *Hermann Ullrich.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 30—35 (Juli/August 1925, Berlin). — »Ferdinand Lassalle und Richard Wagner« von *Richard Sternfeld.* Einige interessante Äußerungen Lassalles über Wagner hat der Autor hier zusammengestellt. In einem Schreiben aus dem Jahre 1862 heißt es: »Ich fing gestern vormittag die Lektüre des Ringes an, war unglücklich und wütend, als ich um zwei auf eine Drittelstunde ausfahren mußte, kam zurück, so schnell ich konnte, gab Befehl, mich vor aller Welt zu verleugnen, war um fünf mit dem Buch fertig, fing sofort seine zweite Lektüre an, vollendete diese noch in der Nacht, konnte kaum einschlafen und habe noch heute die Seele so voll, daß ich noch heute an nichts, gar nichts anderes gehen konnte. . . Diese gewaltige Erregung wird Ihnen begreiflich sein, wenn ich Ihnen sage, daß ich zu dreienmalen bereits an diesen Stoff . . . gegangen bin . . und nun tritt er zum vierten Male mit einer durch die geniale Behandlung Wagners noch vermehrten Gewalt vor meine Seele . . .« Lassalle kommt nun auf die Deutung »jener beiden Rätselfragen, die mich zu dreienmalen anzogen, erstens der Götterdämmerung und zweitens des Zusammenhangs der Heldensage mit der Göttersage der Edda«.

»Wollte Wagner nur den alten Stoff zu einem freien Kunstwerk vernutzen, so ist seine Behandlung von wahrhaft erdrückender Genialität. Wollte er auch die objektive Deutung des alten Stoffs in der Trilogie niederlegen, so scheint mir dieselbe noch nicht gelungen, obgleich ich die wahre Deutung ebensowenig zu geben weiß.«

»Moderner Opernauszug und Publikum« von *Paul Zschorlich.* — »Bouillys Leonore und Beethovens Fidelio« von *Eugen Kilian.* — »Die Tastenfarbe« von *Robert Hernried.*

DER AUFSCHWUNG Heft 2 (Juli 1925, Berlin). — »Das Saxophon« von *Gustav Bumcke.* — »Perkussion-Expression-Perkussion« von *Fritz Wenneis.* — »Zur Geschichte der Trompete« von *P. Martell.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 407 (August 1925, Berlin). — »Das Konservatorium und sein Leiter« von *Albert Mayer-Reinach.*

DIE MUSIKWELT V/8 (1. August 1925, Hamburg). — »Über den Grundton der Natur« von *Fritz Stege.* — »Bravourkadenz und Gegenwartskunst« von *Rudolf Hartmann.* — »Busoni« von *Ferdinand Pfohl.* (Schluß.)

DIE STIMME XIX/10 u. 11 (Juli, August 1925, Berlin). — »Die Silbengrenze im deutschen Sange« von *Traugott Heinrich.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/9 u. 10 (5. August 1925, Dortmund). — »Der gemischte Chor der höheren Lehranstalten« von *Fr. Röser.* — »Sechzehntel oder Achtel? Über die Fassung unseres Nationalliedes« von *Wilhelm Sträußler.* — »Zum Kapitel: Einführung ins Notensingen« von *Joseph Peslmüller.* — »Musikunterricht und Heimatkunde« von *Paul Mies.*

HELLWEG V/31 (5. August 1925, Essen). — »Joseph Eidens« von *Reinhold Zimmermann.* — »Was ist überhaupt Musik?« von *Otto Schilling — Trygophorus.*

MELOS IV/11 (Juli 1925, Berlin). — »Formprobleme neuerer Instrumentalmusik« von *Siegfried Günther.* Eine rein intellektualistische Untersuchung von Werken moderner Richtung. — »Zwölftönemusik« von *H. H. Stuckenschmidt.* — »Grundfragen der neueren Instrumentation« von *Hermann Erpf.* Der Autor zeigt in einer interessanten Untersuchung die Entwicklung des modernen Orchesters auf. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit der Farbskala des Orchesters, spricht über die einzelnen Instrumentengruppen und über spezielle Instrumente, wie z. B. die Es-Klarinette. Schönbergs Instrumentation wird zum Schluß aus-

führlich behandelt, und der Autor faßt schließlich das Resultat seiner Forschung in folgendem zusammen: »Stellt man die Frage, in welcher Richtung ein Abgehen von dem beschriebenen gegenwärtigen Stadium des Verhältnisses zur Klangfarbe zu erwarten ist, so mag darauf aus gewissen Anzeichen in der Literatur geantwortet werden, daß es vielleicht zu einem Durchbruch der Einzelfarbe in breitflächiger Behandlung (man denke an neuere Tendenzen der Malerei) kommt. Damit wäre zugleich die Möglichkeit einer Loslösung der Struktur vom Instrument (die heute mehr als je voneinander abhängen) und damit wieder die Möglichkeit eines Neuanstoßes der Farbentwicklung unseres Gesamtinstrumentalkörpers selbst gegeben. Steht diese doch, wie betont, seit längerer Zeit in einem Maße still, das frühere Jahrhunderte nicht kannten.« —

»Vom Liedschaffen der Gegenwart« von *Rudolf Schäfke.* — »Neue Kammermusik von Hindemith« von *Heinrich Strobel.*

MONATSHEFTE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK VII/8 (August 1925, Essen). — »Musikliturgische Fragen des katholischen Gottesdienstes« von Dr. *Oberborbeck.*

MUSICA SACRA LV/8—9 (August/September 1925, Regensburg). — »Musikwissenschaftlicher Kongreß und Händel-Fest in Leipzig« von *Hermann Abert* und *Ulrich Herzog.* — »Zum Stil des neuen kirchenmusikalischen Schaffens« von *J. Kromolicki.* — »Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts mit besonderer Berücksichtigung seiner Kirchenmusik-Reformpläne« von *Heinrich Maria Sambeth.* — »Liszt und Bruckner als Messenkomponisten« von *Wilhelm Kurthen.* — »Zur Editionstechnik bei Kirchenmusikwerken der klassischen Vokalperiode« von *Hermann Müller.*

NEUE MUSIKZEITUNG XLVI/21 u. 22 (August 1925, Stuttgart). — »Wellen und Wogen bei Wagner und Loewe« von *Leopold Hirschberg.* — »Johann Abraham Peter Schulz« von *Erich H. Müller.* — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.* — »Orlando Gibbons« von *Erich H. Müller.* — »Beethovens Fidelio und seine literarische Vorlage« von *Eugen Kilian.* — »Ausdruckskunst« von *W. Meckbach.* Ein Aufsatz, der sich kritisch mit Paul Bekkers Wagner-Buch befaßt. — »Das subjektive Tonsystem« von *Ludwig Riemann.*— »Musikalische Erneuerungsbewegung als ein Trieb der Deutschbewegung« von *G. v. Graevenitz.* — »Bayreuth und wir« von *Robert Hernried.* Mit diesem offenen Brief weist Hernried einen scharfen Angriff Richard Sternfelds im Bayreuther Festspielführer zurück.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/27, 28 (August 1925, Köln). — »Richard Wetz als Sinfoniker« von *Peter Raabe.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT LXXXIII/29—33 (Juli, August 1925, Berlin).— »Nachträgliches zum Tonkünstlerfest in Kiel« von Prof. *Bessell.* — »Faust in der Musik« von *Walter Hirschberg:* Nachdruck aus »Hackebeils Illustrierter Zeitung«. — »Carl Nielsens 60. Geburtstag« von *Fritz Crome.* — »Die Bayreuther Festspiele 1925« von *Karl Bloetz.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/8 (August 1925, Hildburghausen). — »Wilhelm Löhe« von Pfarrer *Eichner.* — »Zum siebzigjährigen Jubelfeste unseres Gesangbuchs« von *Wilhelm Herold.* — »Zur Geschichte des Choralvorspiels« von *August Scheide.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG LXV/19 (12. August 1925, Zürich). — »Händel-Fest und musikwissenschaftlicher Kongreß in Leipzig«. Schluß des Referates von *J. H—n.*

THE CHESTERIAN V/48 (Juli 1925, London). — »Vincent d'Indy« von *Paul Landormy.* — »Hortus musicus« von *Herbert Antcliffe.* Dieser Artikel spricht über die im Jahre 1886 von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, der Vereinigung für holländische Musikgeschichte veranstaltete Neuausgrabung des um 1680 erschienenen »Hortus musicus«, einer Sammlung von sechs Suiten für Streichinstrumente und Continuo des Johann Adam Reinken (1623—1722), eines Musikers, von dem Verfasser behauptet, daß er nicht nur auf seine Zeitgenossen Lully, Buxtehude, Purcell, Scarlatti gewirkt hat, sondern daß auch der junge Johann Sebastian Bach und Händel von ihm gelernt hätten. — »Neue norwegische Komponisten« von *Reidar Mjöen.* Eine ganze Reihe bei uns noch unbekannter Namen von Komponisten, die in den letzten 10—15 Jahren in Norwegen haben von sich reden machen, werden kurz charakterisiert. Die meisten sind von deutscher Musik beeinflußt. Die Bedeutendsten

sind Gerhard Schjelderup und Hjalmar Borgström, aber auch Arvid Kleven und der Jüngste Ludwig Irgens Jensen, der von Mahler herkommt, werden sehr gerühmt.

THE SACKBUT VI/1 (August 1925, London). — »Über Gedächtnisschwäche ausübender Künstler« von *Ursula Greville.* — »Nachkriegstendenzen in Österreich« von *Paul A. Pisk.* Der Artikel gipfelt in der Behauptung, daß der Krieg auch in Wien einen neuen Musikstil gezeitigt hat und daß die Art der Produktion und Musikausübung wesentlich beeinflußt werden von den wirtschaftlichen Bedingungen der Nachkriegszeit. — *Eric Blom* spricht über die Verschlechterung des Publikums im Covent Garden. — »Jazz« von *Antony Clyne.* — »Programme und Theaterzettel« von *F. A. Hadland.* Eine geschichtliche Studie über Konzertprogramme und die Theaterzettel des Covent Gardentheaters im 18. Jahrhundert. — »Die ›Matrosen‹ von Georges Auric« von *André Cœuroy.* Eine Besprechung der Pariser Aufführung dieses russisch-französischen Balletts, dem auch *Horace Ship* einen Artikel »Das bindestrichhassende Ballett« widmet. Er tritt gegen die Verbindung zweier Nationalitäten zu einem Kunstwerk auf und bezweifelt die künstlerische Möglichkeit restloser Anpassung.

THE MUSICAL TIMES Nr. 990 (August 1925, London). — »Gresham-Skizzen« von *Walford Davies.* — »Objektivität zeitgenössischer Kritik« von *Edwin Evans.* — »Debussy und das Leitmotiv« von *M. D. Calvocoressi.* — Ferner ein reicher Besprechungsteil und Musikbeilagen.

Ernst Viebig

* * *

MUSIK IX/4—6 (April bis Juni 1925, Kopenhagen). — »Die Entwicklungsstadien in tschechischer Musik« von *Karel Koval.* Ein ausführlicher Bericht anläßlich des Auftretens tschechischer Künstler in Kopenhagen. — »Tschechoslowakisches Musikleben« von *Alma Heiberg.* — »Die nationale Idee in tschechischer Musik« von *Jan Löwenbach.* — »Eine dänische Oper Ebbe Hameriks ›Stepan‹«, ein Referat aus Mainz. — »Der norröne (westnordische) Musikgelehrte vom Jahr 1200« von Dr. *Erik Eggen.* Eine interessante Untersuchung über einen Musikkundigen, der in der altisländischen Literatur erwähnt wird, und über seinen Nachlaß. — »Echo aus Paris, die Opernverhältnisse, Musik und Film« von *Gustav Hetsch.* — »Faust-Musik« von *Alfred Nielsen.* — »Musik in U. S. A.« von *George St. Hill.* — »Die Tschechen in Kopenhagen« von *Knudaage Riisager.* Ausführliche Konzertbesprechungen. — »Die Wiedererweckung der dänischen Volksweisentänze« von *Knud Kannik.* — »Das königliche Theater«, »August Ennas Don Juan Marana«, eine Besprechung von *Knudaage Riisager.* — »Echo aus Paris« von *Gustav Hetsch.* — »Meditationen« von *Carl Nielsen.* Der Leitartikel eines Sonderheftes über Carl Nielsen anläßlich seines sechzigjährigen Geburtstages. — »Carl Nielsen als dänischer Komponist« von *Rudolph Simonsen.* — »Ein Festgruß bei Carl Nielsens sechzigjährigem Geburtstag« von *Julius Röntgen*, Holland. — »Carl Nielsen und seine Schüler« von *Paul Schierbeck.* — »Carl Nielsens Melodie« von *Julius Rabe*, Schweden. — »Carl Nielsen und seine Zeit« von *Knudaage Riisager.* — »Aus der Studiumszeit« von *Hilda Sehested.* — »Ein Gruß zum Sechzigertag« von *Hother Plough.*

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Nr. 11—14 (10., 25. Juni und 10., 25. Juli 1925, Oslo). — »Einar Melling« von *Rosenkrantz Johnsen.* — »Sängerkongresse auf einer Sängerfahrt zu Pfingsten«, ausführliche Referate. — »Norwegens Kirchenorgeln im Vergleich zu denen Schwedens« von *Thorolf Höyer-Finn.* — »Der Komponist, Pädagoge, Dirigent, Dichter usw. Ole Olsen: 75 Jahre«. — »Sängerfahrten und Kongresse«. — »Musikbrief aus Berlin« von *Jón Leifs.* — »Das traurige Schicksal des Covent Garden« von *A. B. A.* — »Der Komponist Hjalmar Borgström«. Ein Nachruf auf den bedeutenden norwegischen Komponisten und Musikkritiker, der am 5. Juli 1925 im Alter von 61 Jahren starb. — »Sängerkongresse«. — »Erling Kroghs Operngesellschaft«. Über die einzige norwegische Oper, die ihre Tätigkeit in weitestem Umfange entfaltet. Als exzellente Sängerin wird Hjördis Anker besonders hervorgehoben.

MUSIK Nr. 8 (Juni 1925, Oslo). — »Ole Olsen — 75 Jahre« von *Alf Due.* — »Nils, Organist in Bergen ums Jahr 1500« von Lektor Dr. *Erik Eggen.* — »Carl Nielsen 60 Jahre« von *Anders Rachlew.* — »Zeitschriftenschau«. — »Die Musiksaison in Kopenhagen« von *Gunnar Hauch.* — »Fünfzigjähriges Jubiläum der ungarischen Musikhochschule«. — Musikberichte von *J. A. Sverre Jordan, Gustav Eriksen, Oscar Saastad.*

Jón Leifs

KRITIK

BÜCHER

ANTON BRUCKNERS GESAMMELTE BRIEFE. Herausgegeben von *Max Auer. Deutsche Musikbücherei, Bd. 49 und 55.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

1922 hatte Göllerich 153 Briefe Bruckners veröffentlicht, die im 49. Band der Deutschen Musikbücherei zu finden sind. Nach dem Tode Göllerichs hat nun Max Auer im 55. Band der gleichen Sammlung das stark angewachsene Material der Briefe von und an Bruckner herausgegeben. Es sind im ganzen 326 Bruckner-Briefe, außerdem 97 an ihn gerichtete. Diese Briefsammlung ist eine Ergänzung zu der von Göllerich begonnenen, von Auer fortgesetzten, aber noch nicht vollendeten Bruckner-Biographie. An den Bildbeilagen, die der schmucke Band bringt, sind die wichtigsten Adressaten gleich zu erkennen. Wenn wir ihre Namen nennen, umreißen wir gleichzeitig das Programm, das aus den Briefen zu uns spricht. Persönliche, künstlerische und soziale Momente mischen sich, aber nicht so, daß etwa nur der Bittschreiber, der in seiner Bescheidenheit oft so einfältig wirkende Bruckner Bedeutung gewinnt. Es sind die den Bruckner-Kennern allvertrauten Namen August Göllerich, Theodor Helm, Hermann Levi, Moritz und Betty v. Mayfeld, Felix Mottl, Karl Muck, Arthur Nikisch, Siegfried Ochs, Simon Sechter, Rudolf Weinwurm, Hans v. Wolzogen.

Sehr schön leitet Auer diese Briefsammlung ein. Man stelle sich nicht vor, irgendwelche literarischen und dialektischen Freuden zu erleben; das wäre für den Musiker Bruckner gleichgültig und würde eher das Bild, das wir uns von ihm gemacht haben, verwischen. Aber Bruckner spricht in seinen Briefen so ehrlich, wie er denkt und musiziert. Er kennt nicht jene Schliche, mit denen man so gut in Worten seine Gedanken verbergen kann. Er gibt uns frei und offen und unschuldsvoll über das, was ihn bedrückt und erfreut, Auskunft. Auch über die Zeiten und Entwicklungen einzelner Kompositionen geben die Daten und Inhalte manchen Hinweis. Desgleichen über die soziale und gesundheitliche Lage des Meisters zu verschiedenen Zeiten. Gerade die Briefe, die über die seelische Konstellation Bruckners und über seine persönlichen Verhältnisse sowie über das Schicksal seiner Werke orientieren, sind in der Einfachheit und Geradheit ihres Tenors außerordentlich reizvoll. Wir lernen die Gönner und Freunde, die wirklichen Freunde Bruckners, aus Briefen und Antworten sowie aus den in seinen eigenen Schreiben eingehüllten Wünschen und Dankesempfindungen kennen. Seine Frömmigkeit, seine Verehrung für die aus den Biographien uns bekannten Meister, seine innere Beziehung zum Gottesdienst, zum Orgelspiel, zu einzelnen Menschen werden leuchtend klar. Auch über Aufführungen seiner Werke, über Reisen und ähnliches berichtet Bruckner regelmäßig. Wer die Briefe in ihrer chronologischen Ordnung liest, wird ganz von selbst in die wichtigsten Kampfperioden Bruckners eingeführt. So ist tatsächlich der Band eine der wertvollsten Bereicherungen der Bruckner-Bibliographie. Die Briefe des Anhanges lassen einzelne Künstlerpersönlichkeiten als besonders impulsiv erscheinen, frühzeitig erkennend, zum Teil hymnisch begeistert.

Bruckners Testament ergänzt den Auerschen Band, während in dem von Gräflinger herausgegebenen Bändchen einzelne Gelegenheitsbriefe, Skizzen, Visitenkarten, Stammbuchverse und ähnliches enthalten sind, die in dem größeren Band fehlen. Auch hat Gräflinger zu den einzelnen Briefen oder Briefkomplexen kenntnisreiche Einleitungsworte geschrieben, die auch historisch und literarisch die Bedeutung der Adressaten für das Leben Bruckners kennzeichnen. *Kurt Singer*

HERCOLE BOTTRIGARI: *Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali, Venetia* 1594. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von *Kathi Meyer.* Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Martin Breslauer, Berlin 1924.

Als fünften Band der nicht hoch genug zu bewertenden Veröffentlichungen der Musikbibliothek Hirsch in Frankfurt a. M. legt die Herausgeberin einen Faksimiledruck des seltenen, über 60 Seiten engen Drucks umfassenden Buches »Il Desiderio« des Bologneser Patriziers Bottrigari vor, einer jener vielen feingebildeten, schöngeistigen Naturen am Ausgange der Renaissance, die mit ganzer Seele der Musik anhingen und sie durch Wort und Schrift zu fördern trachteten. Die Abhandlung, in Dialogform und etwas schwerfälligem Italienisch abgefaßt, gewährt einen bedeutenden Einblick in die Probleme und Aufgaben, mit denen sich die musikalische Aristokratie Italiens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befaßte. Im Mittelpunkte steht die Pflege und Ausübung der

Instrumentalmusik. Theoretische Auseinandersetzungen über das Tonsystem wechseln mit Instrumentenbeschreibungen, anziehende Schilderungen des Musiklebens in Venedig, Ferrara, Bologna mit philosophischen Betrachtungen über die Kunst und ihre Bestimmung, — alles zwar sprunghaft vorgebracht, aber in hohem Maße fesselnd durch die Beleuchtung, in die es der Verfasser rückt. Daß die vorher mehr gekannte als gelesene Schrift jetzt einem großen Kreise interessierter Leser zugänglich gemacht worden ist, darf als hocherfreuliche Tat bezeichnet werden. Ihr Studium wird zweifellos Früchte tragen. Das treffliche Vorwort von K. Meyer führt weniger in den Stoff selbst als in die Geisteswelt ein, in der sich Bottrigari und seine Gesinnungsgenossen bewegten. *A. Schering*

CURT SACHS: *Musik des Altertums.*

JOHANNES WOLF: *Die Tonschriften.* Aus »Jedermanns Bücherei«. Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau 1924.

Was diese beiden Bändchen dem Leser bieten, ist der Extrakt aus schwer errungenen Ergebnissen jahrelanger Gelehrtenarbeit. Beide Verfasser sind von anderen Veröffentlichungen her längst bekannt. Sie ziehen hier, jeder auf seinem Felde, gleichsam die Summe ihrer Studien und legen, was sie erforscht und durchdacht, im Rahmen einer Übersicht dar, die auch dem der Materie Fernerstehenden — wenn auch nicht gerade »jedermann« — Interesse abgewinnen wird. Beidemale ist der gewiß nicht leicht eingängliche Stoff in bewundernswürdiger Weise gebändigt worden und in eine schmucke Form gegossen, die das Eindringen erleichtert. Sachs gibt eine Zusammenfassung alles dessen, was nach dem heutigen Stande der Wissenschaft das Wesen der Musik des Altertums (auch des vorhellenischen) ausmacht, Wolf eine Darstellung aller bis heute bekannten und entzifferten Tonschriften: zwei Breviere, deren Benutzung besonders unseren Studierenden der Musikwissenschaft angelegentlich empfohlen sei.
A. Schering

JULIUS FLESCH: *Berufskrankheiten des Musikers.* Verlag: Niels Kampmann, Celle.

Julius Flesch, der Bruder unseres Geigers Karl Flesch, bringt für eine Einführung in die Lehre von den Berufskrankheiten der Musiker zweierlei Positives mit: gründliche Kenntnis aller physiologischen Vorgänge am Bewegungsapparat einschließlich des Kehlkopfs, und die Möglichkeit, neben der Mechanik auch die Psychologie des Spiels zu erkennen. Er hat jahrelang Musiker mit dem Blick des Arztes und Künstlers zugleich beobachtet und hat, besonders als Assistent von Benedikt, reiche Erfahrungen sammeln können. So gibt er zum erstenmal einen Grundriß dessen, was man unter einer Berufsstörung des Musikers überhaupt versteht. Dabei sind die Ausführungen niemals trocken und akademisch, sondern durchzogen von pädagogischen Ratschlägen, ärztlichen Winken und auch musikhistorischen Hinweisen. So wird die Lektüre des Buches gerade in Laienkreisen Freude erwecken. Zu diesen Laien muß man ja auch sehr viele Pädagogen rechnen, die über Physiologie und Pathologie des musikalischen Studiums unterrichtet sein müßten. Die beiden wichtigen Kapitel über die Beschäftigungsneurosen der Geiger und Klavierspieler, sowie über krankhafte Störungen der Singstimme sind vorzüglich geschrieben und in ihrer kritischen Stellungnahme ebenso sachlich bedeutsam wie stilistisch anmutig. Hier ist Fundamentales richtig gesagt und gewertet. Auch die Einleitungskapitel tragen den Stempel des großen Wissens und der pädagogischen Lehrfähigkeit. Allerdings sind nicht alle diese Vorbemerkungen restlos in Beziehung zum Thema gesetzt. Es spricht hier, wie bei späteren Kapiteln über »Sexualleben und Kunst« oder »Über die Konstitution von Dirigenten« oder »Über die Stellung des Tonkünstlers im sozialen Leben« mehr ein Feuilletonist als ein Wissenschaftler. Die Störungen des Gehörs und des Auges, die Veränderungen an Sehnen, Gelenken, Muskeln, Haut und Knochen werden meines Erachtens zu stark betont und zu übertrieben dargestellt. Eine Belastung durch tiefdringende Theorien oder durch Heranziehung der physiologischen und neurologischen Literatur findet nur in engen Grenzen statt. Man kann das Buch also nicht als ein Muster an Ökonomie und Wissenschaft hinstellen, muß es aber loben, weil Flesch als erster überhaupt einmal einen solchen Umriß der Berufskrankheiten für Musiker geschrieben hat, und weil auch die Andeutung gewisser Themen schon zu fruchtbarem Nachdenken anregen kann. Gerade wer die Berufskrankheiten des Musikers literarisch, praktisch und theoretisch durchgearbeitet hat, wie Referent, weiß die Schwierigkeiten des gestellten Problems zu schätzen. Dem Büchlein ist unter Lehrern und Schülern, Instrumentalisten und Sängern große Verbreitung zu wünschen. *Kurt Singer*

MUSIKALIEN

ANTON BRUCKNER: *Messe in d-moll für Chor, Soli, Orchester und Orgel, Taschenpartitur. Nachgelassene Sinfonie in d-moll, Taschenpartitur.* Verlag: Philharmonischer Verlag, Wien.

Der Wiener Verlag »Philharmonia« gibt immer wieder neue Taschenpartituren in vorbildlicher Ausstattung heraus. Bruckners wenig bekannte d-moll-Messe, sein erstes, künstlerisch voll ausgereiftes Werk großen Stiles, aus dem Jahre 1864, darf man in dieser Aufmachung ganz besonders begrüßen. Diese monumentale Komposition wurde bisher, gegenüber den beiden anderen Messen des großen Meisters in e-moll und f-moll, vernachlässigt. Sehr zu Unrecht. Sie ist leichter auszuführen und steht an Stärke der Erfindung hinter den beiden Schwesterwerken in keiner Weise zurück. Ich persönlich gebe ihr sogar den Vorzug. Solche Eingebungen, wie die des »incarnatus est«, des »Benedictus« und des »Agnus Dei«, vergißt man nicht, wenn man sie einmal gehört hat. Hier gibt es also für die großen Chorvereinigungen noch eine dankbare Aufgabe zu lösen. — Über die nachgelassene Sinfonie in d-moll, die Bruckner bekanntlich annullierte, läßt sich nicht das gleiche aussagen. Sie geht, ihrer Entstehung nach, offenbar auf verschiedene Zeiten zurück und wurde von Bruckner wiederholt überarbeitet. Dem Bruckner-Enthusiasten bietet sie gewiß viel Anregung, und sie enthält große Schönheiten. Aber ihr Stil ist nicht ausgereift, und ihre an vielen Stellen primitive Faktur hält einen Vergleich mit den Riesensinfonien der späteren Zeit nicht aus. Immerhin darf man ihre gelegentliche Aufführung empfehlen, als Mittel, um Einblick in Bruckners Werkstatt zu gewinnen. *Kurt v. Wolfurt*

BRUNO LEIPOLD: *Acht schlichte Kantaten für Chor, Soli, Gemeindegesang, Orgel und Streichquartett ad lib. in einfachster Ausführung zum Gebrauch in Gottesdienst und Konzert.* Verlag: Ruh & Walser, Adliswil bei Zürich.

Der Verfasser weiß gewiß aus eigener Erfahrung, wie begrenzt die musikalischen Aufführungsmöglichkeiten in kleinen Kirchen sind, wie das meiste der großen Literatur für ihre kleinen Mittel viel zu schwierig und daher unverwendbar ist. Er bringt hier einen Stoff, welcher auch in den einfachsten Verhältnissen zur Ausführung kommen kann und allen Beteiligten Freude bringen wird. Da dieser außerdem eine solide und herzliche Musik birgt, ist für viele Kantoren sicher einem dringenden Bedürfnis abgeholfen. *Emil Thilo*

HERMANN SUTER: *op. 23 Konzert für Violine und Orchester. Ausgabe mit Klavier.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

In diesem Violinkonzert, das seinerzeit schon aus dem Manuskript erfolgreich von Anna Hegner gespielt worden ist, sind dem Soloinstrument vorwiegend rein gesangliche und musikalische, weniger virtuose Aufgaben zugeteilt; letztere kommen am meisten noch in dem recht wirkungsvollen, rhythmisch belebten und mitunter auch eigenartigen Schlußsatz vor. Gelegentlich, namentlich an Stellen, wo die Violine keine Begleitung erhalten hat, sind die Ansprüche an Reinheit der Intonation keineswegs gering. Aus dem ganzen Werk spricht ein hochgebildeter, fein empfindender, immer vornehm und gewählt sich äußernder Musiker zu uns. Ganz besonders schön empfinde ich den etwas dramatischen langsameren Zwischenteil des ersten Satzes und den Mittelteil des zweiten, bei dem dem Komponisten das Bild eines gegen den Regen schreitenden Wanderers vorgeschwebt hat. Dieser zweite Satz schließt sich unmittelbar an den dritten an, dessen frei gehaltene Einleitung in Verbindung mit der Wiederholung des getragenen Teils des zweiten Satzes gewissermaßen den Ersatz für einen breit ausgeführten langsamen Satz bietet. Für Virtuosen, die nur blenden wollen, ist dieses Konzert nicht geeignet; es wendet sich auch an einen durchaus musikalischen Zuhörerkreis. *Wilhelm Altmann*

OTTO SIEGL: *Burleskes Streichquartett op. 29; Sonate für Cello und Klavier op. 33; Streichquartett op. 35.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Otto Siegl, ein aufstrebender junger Komponist, der zu den Suchenden gehört, folgt den Spuren Hindemiths und der französischen »Six«, ohne sich indes ganz von der Tonalität zu lösen und ohne sein musikantisch frisches, seelisch ausfüllendes Österreichertum zu verleugnen. Ein fester Zielpunkt ist noch nicht zu erkennen, vielleicht ist sich Siegl selbst noch nicht klar, wohin er sich im Zwiespalt von Intellekt und Instinkt wenden soll. Mehr als zur Atonalität neigen die vorliegenden Werke zur Quartenharmonik, wie namentlich die Cellosonate zeigt, die in lebendigem, rhythmisch-kräftigem Spiel der Linien, von Augenblicken lyrischen Aufschwunges ver-

heißungsvoll unterbrochen, dahinfließt. Freier und kühner in der linearen Verflechtung wirken die (einsätzigen) Streichquartette, die auch formal Eigenwerte tragen. Man hat die Empfindung, daß in Siegl eine Begabung am Werke ist, der es beschieden sein kann, produktiv am Geist eines neuen Ausdrucks mitzuweben. *M. Broesike-Schoen*

J. G. BRESSER: *Streichquartett h-moll op. 10.* Verlag: Seyffardt's Muziekhandel, Amsterdam.

Ein Dreisätzer, dessen Verlauf sich auf harmonischer Basis und mit Bewegungsmotiven vollzieht, mit obstinat ausgenutzten Alltagsvokabeln, mit anspruchslosem melodischen Fluß obenauf. In der Reprise des Hauptteils (I) Versetzung der Gruppenbauten in die Dominanten, ohne Wachstum und Werden; alles Anreihung. Auch im Adagio homophones Schreiten — mit Rückblick zum Anfang. Abschließend: eine glatte Schulfuge; mit wachsendem Bewegungseifer, ohne Komplikationen. Die Ausführungsmöglichkeiten dieser dilettierenden Arbeit sind bequem.

Wilhelm Zinne

HERMANN KÖGLER: *Trio für Klavier, Violine, Violoncello op. 35.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

In diesem Trio scheint mir von der Chromatik ein gar zu reichlicher Gebrauch gemacht zu sein; es wird dadurch zu viel Unruhe in das hohen Flug anstrebende Werk gebracht, das in rhythmischer Hinsicht interessante, aber auch schwierige Aufgaben stellt. Großzügig ist sicherlich das Hauptthema des ersten Satzes (Allegro moderato 6/8), aber so recht befriedigt wird man erst, wenn das Gesangsthema einsetzt. Das Scherzo kann man als pikant bezeichnen, von seinen beiden gesangsreichen Trios dürfte das zweite wohl den Vorzug verdienen. Durch vornehme Melodik und Innerlichkeit nimmt das Andante sostenuto besonders für sich ein. Dagegen erscheint das Hauptthema des Schlußrondos gar zu spielerisch, wogegen von den beiden Gesangsthemen namentlich das zweite warm empfunden ist.

Wilhelm Altmann

KURT THOMAS: *Sonate in e-moll für Klavier und Violine op. 2.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Quintensprünge des Hauptthemas — womit manche Herrschaften ja die Zwölftonreihe zu motivieren sich erkühnen — hat auch Schönberg in der Kammersinfonie und Respighi in seiner Oper »Belfagor« proklamiert. Aber Thomas ist menschlicher als der Wiener, als Spekulant in vagierender Akkordik aber dem Italiener überlegen. Es gibt eine Reger-Duosonate, in der (gelegentlich) die Töne aus den Worten »Affe« und »Schaf« benutzt werden. An Schroffheit das Herausforderndste von Reger. An diese Proklamation aus der Münchener Zeit erinnerte mich in der schroffen, rauhen Härte der erste Duosatz von Thomas. Die Magerkeit der Invention deutet das gleichwohl akkordisch exzedierende Allegretto ebenso an wie das in aller »Getragenheit« kniffliche Adagio: das Finalrondo überbietet fast den Anfang, nur verzichtet es in aller unwirschen Rauheit auf die Ganztonskala, die dort noch unbekümmerter schreitet wie in des Autors Messe. Ich vermute, die erwähnte Reger-Sonate hat einen neuen Leidgenossen erlangt! *Wilhelm Zinne*

Wm J. Mc COY: *Sonata pour Violon et Piano.* Verlag: Maurice Sénart, Paris.

Ein konfuses Werk. Der Verfasser wurde zum ersten Satz durch Puccini, zum zweiten durch Grieg, zum dritten durch César Franck angeregt und versucht mit Aufgebot einer unermüdlich wogenden, uferlosen Ornamentik den Stimmungsgehalt seiner im Verwenden der Ausdrucksmittel um vieles sparsameren Vorbilder zu überhitzen. Es scheint ihm jedoch dabei an lebendiger Klangvorstellungskraft zu fehlen; seine Sucht, das Allereinfachste kompliziert darzustellen, verleitet ihn nämlich zu einem Aufwand von Figurationen, der die eigentliche sentimentale Absicht verschlingt.

Alexander Jemnitz

SIGFRID KARG-ELERT: *Dreißig Kapricen für Flöte allein op. 107.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Mit seinen nur 35 Seiten bildet dieses Werk ein Kompendium der Flötentechnik, dem nichts Ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Die beigefügten Erläuterungen, die das Primavista-Spiel auch der kompliziertesten Passagen erleichtern, bieten einen überaus großen Wissensstoff in so klarer und leicht faßlicher Form, daß man dieses in seiner Art geniale Werk jedem Flötisten, dem Orchestermusiker wie dem Solisten, als das beste Studienwerk empfehlen kann, das es zur Zeit gibt.

Richard H. Stein

ROBERT SIOHAN: *Trois Pièces pour Flûte Seule.* Verlag: Maurice Sénart, Paris.

Drei sehr knapp gehaltene und bei genauer Kenntnis der Natur des Instruments wohlklingend und in bequemer Lage geschriebene Sätze. Ihr Stil ist der des jüngstens auch an Schönberg und Strawinskij orientierten neufranzösischen Impressionismus, dessen allgemeiner Hang zur Exotik hier im besonderen orientalisch vertiefte Sekunden und erhöhte Quarten der Molltonleiter bevorzugt. Am vorteilhaftesten wirkt das in farbigem (chromatischem) a-moll stehende, formal sicher gestaltete und sehr gefällige erste Stück, während das zweite etwas eintönig und das dritte gar zu skizzenhaft flüchtig ausgefallen ist.
Alexander Jemnitz

GUILLAUME HESSE: *Etudes de gammes et d'arpèges pour Violoncelle.* Verlag: Seyffardt's Muziekhandel, Amsterdam.

GUILLAUME HESSE: *Douze Etudes d'artistes pour Violoncelle.* Derselbe Verlag.

Holland ist noch immer das Land, welches die meisten und besten Violoncellisten hervorbringt. Der offenbar gut pädagogisch begabte, in Holland geschulte und dort wirkende Komponist dieser beiden Werke hat in ihnen ein sehr gediegenes, brauchbares Studienmaterial für schon recht vorgeschrittene Violoncellisten geschaffen. Die zwölfte der Künstleretüden, die übrigens auf zwei Systemen notiert ist und eine ganz ausgezeichnete Doppelgrifftechnik voraussetzt, dürfte auch als Vortragsstück am Platze sein. *Wilhelm Altmann*

LILY REIFF-SERTORIUS: *Gesänge.* Verlag: Otto Halbreiter, München.

Das Wort »Es bildet ein Talent sich in der Stille« trifft nicht überall zu. Für den Komponisten z. B. soll es ganz gut sein, wenn er dann und wann sein Phantasieprodukt einmal hört. Nun, wenn Lily Reif-Sortorius ihre vierzehn Gesänge einmal, gut vorgetragen, gehört hat, wird ihr zum Bewußtsein gekommen sein, daß sie für schlichte, niedliche Texte eine glückliche Hand hat; in anspruchsvolleren Dichtungen — wirklich gehaltvolle sind nur wenige darunter — ist ihre Musik zu geschraubt und zu wenig sagend. *Martin Frey*

ALEXANDER JEMNITZ: *Vier gemischte Chöre nach Dichtungen von Ludwig Uhland op. 9.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der Komponist hat hier auf einige bekannte Gedichtchen seine Muse verwendet, von denen drei wegen ihrer Kürze die Einstudierung und Aufführung kaum lohnen würden. Es soll nun absolut jeder Takt neu sein in Rhythmus, Harmonie und Melodie. Daß aber dabei auch für den, welcher sich aus Überzeugung auf alles Neue, Vorwärtsstrebende einstellt, hier wirklich Erhebendes und Eigenartiges zu bewundern wäre, kann nicht behauptet werden.
Emil Thilo

SIEGFRIED OCHS: *Ein' feste Burg. Für gemischten Chor gesetzt.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Auch diese Bearbeitung reiht sich in ihrer Einfachheit und mitreißenden Wucht würdig den anderen des Verfassers an. *Emil Thilo*

JAN ZWART: *»Wach auf, du Geist der ersten Zeugen« für gemischten Chor, Solostimmen, Gemeinde und Orgelbegleitung.* Verlag: Seyffardt's Muziekhandel, Amsterdam.

Ein Stück, wie es wohl jeder Kantor schreiben kann und über das sich bei seiner Anspruchslosigkeit nichts Besonderes sagen läßt.
Emil Thilo

KOORKLANKEN: *Liederen voor gemengd Koor a cappella, Bijeenge. Bracht door Jac. Bonset.* Seyffardt's Muziekhandel, Amsterdam.

Eine Sammlung von Kompositionen alter Meister des Kirchenstiles, welche wegen ihrer Genauigkeit und Sachlichkeit sehr empfohlen werden kann. *Emil Thilo*

RUDOLF IGLISCH: *Volkstümliche Lieder für Frauenchor eingerichtet op. 9.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Alte deutsche Lieder, die schon sehr oft für Chor gesetzt worden sind. Die vorliegenden empfehlen sich durch Einfachheit des Satzes und sachgemäße Stimmbehandlung.
Emil Thilo

FRANZ PHILIPP: *Eine Folge allemannischer Lieder aus »Madlee« von Hermann Burte für Männerchor op. 18.* Verlag: Schultheiß, Ludwigsburg.

Frisch empfunden, volkstümliche Sachen von aparter Schreibweise, die das Volkskolorit ihres Vorwurfes prächtig treffen.
Emil Thilo

OPER

BRÜNN: Die verflossene Spielzeit hat uns nur wenig Erfreuliches geboten. Von den aufgeführten Neuheiten fand bloß Julius Bittners »Musikant« beifällige Aufnahme, während die beiden übrigen Novitäten, »Das steinerne Herz« von Tomaschek und »Ekkehard« von Jos. Wizina, sich mit einem Lokalerfolg abfinden mußten. Über Tomascheks Oper wurde schon gelegentlich der Uraufführung berichtet, so daß noch über »Ekkehard« zu schreiben ist. Das ziemlich dürftig gearbeitete Textbuch Guido Glücks, das nach dem Scheffelschen Original verfaßt ist, konnte jedoch ebensowenig Begeisterung erregen wie Wizinas Musik, die in dieser Oper durch dauernde Gleichmäßigkeit allmählich ermüdet. Zwar weist die Partitur eine Anzahl von Stellen auf, die, wie namentlich die eingeflochtenen, hübsch geformten Lyrismen zeigen, klangvoll instrumentiert sind und sich durch eine reizvolle, wenn auch wenig originelle Harmonik auszeichnen, allein dem Komponisten fehlt die dramatische Gestaltungskraft, die wir insbesondere in einem Werk, wie es »Ekkehard« sein sollte, nur ungern missen können. Die Aufführung der Oper an unserer Bühne unter der umsichtigen Leitung von *Katay* und *Gisela* (Regie) gelang restlos und sicherte namentlich den beiden vortrefflichen Vertretern der Hauptpartien *Adolf Fischer* (Ekkehard) und *Grete Blaha* (Hadwig) wohlverdienten Beifall.

Franz Beck

HAMBURG: Das fast hundertjährige alte (nur äußerlich einmal umgebaute) Haus, das früher der Oper und dem Schauspiel, seit der Jahrhundertwende nur der Oper des »Hamburger Stadttheaters« gedient hat, ist im Mittsommer zunächst verlassen worden, damit dort ein Umbau (ein völlig neues Bühnenhaus ans alte Logenhaus — nach Schinkel-Plänen — geflickt) erstehe; wie man hofft, im nächsten Mittsommer. Mit Personal und Requisiten, alles für großen Rahmen gedacht, ist man bereits in den Interimsraum, in die infolge Ausmietung eingegangene kleine »Volksoper« gezogen. »Ring« — Teile, »Parsifal« ausfallen zu lassen, ist man vorderhand dort genötigt. Mit Mozart-Werken (seit des verstorbenen Loewenfeld fürsorglichem Eifer im Stadttheater fleißig gegeben und von Leopold Sachse gleicherweise bevorzugt), mit »Tristan« und Weber, mit »Spiel«-Werken und verschämter Hintanhaltung von Ausländern (Puccini zuoberst) hat man dort günstige Eindrücke zu wecken sich bemüht, und das — unter *Pollaks* führender Energie und Autorität zumeist — auch erreicht. »Tristan« und »Tannhäuser«, die »Entführung« soeben, konnten die günstige Meinung befestigen; obwohl technische Hindernisse und Hemmungen die Ausnutzung des Bestandes gelegentlich erschwerten und obgleich der Besuch des Theaters der Vorstadt erheblich nachgelassen hat und die mancherlei Sorgen der Leitung zu mehren bestimmt ist. Mit der Erwerbung des jungen, aber verheißungsreichen Baritons *Hans Reinmar* ist das Personal (mit Fräulein Münchow, Fräulein Falk, Richard Schubert, Carl Günther, Max Lohfing als Hauptstützen) erfreulich ergänzt. Und im Plane dieser immer noch ersten Bühne finden sich für nächste Monate die Uraufführungen von Winternitz' »Brautschatz« und Respighis »Die Versunkene Glocke«; ferner: Busonis »Faust«, Janačeks »Jenufa«, Verdis »Don Carlos«, Mozarts »Idomeneus«.

Wilhelm Zinne

NEUYORK: Die Tore der Metropolitan-Oper haben sich geschlossen. Die Künstler sind zurück in die Heimat, sofern sie sich nicht einer der Sommer-Operngesellschaften angeschlossen haben, die in westlichen Städten mit jedem Jahr größeren Umfang annehmen und größere Bedeutung gewinnen. Eine Opernspielzeit von zweifelloser Bedeutung endete. Nicht allein die hier gewohnten, großangelegten Opernaufführungen oder das aus aller Welt herbeigeholte Stimmenmaterial war ausschlaggebend für die Bedeutsamkeit der Saison, sondern insbesondere die unverkennbare künstlerische Führung, die, immer mehr vom Wege des »Star«-Systems abkommend, nach gediegenen und musikalisch vollendeten Leistungen trachtet. *Gatti-Casazza*, der Direktor der Oper, hat alle Schleusen geöffnet, an dieser Tendenz festzuhalten. An Zahl und Güte der Aufführungen stand Richard Wagner an erster Stelle. *Artur Bodanzky* am Dirigentenpult und *v. Wymethal* als Regisseur. Eine Kette von hervorragenden Künstlern halfen ihren beiden Führern, den Wagner-Zyklus zu einem Erfolg zu führen, der in der Geschichte der hiesigen Oper zugegebenermaßen einzig dasteht. (Amerika steht im Zeichen Wagners, wovon die nächsten Spielzeiten Beweise erbringen wer-

den.) Ich habe mich des öfteren während der Vorstellungen gefragt, wo in aller Welt bessere und abgerundetere Vorstellungen möglich sind. In Bayreuth mag der magische Zauber der ganzen Stimmungsanlage ausschlaggebend sein, rein theatralisch und musikalisch können die Aufführungen kaum besser als die in Neuyork sein. Das Orchester ist von allen Kräften der schwächere Teil, doch muß man verstehen, daß keine Musikerschar in einem solchen Übermaß zur Musik herangezogen ist wie das hiesige Opernorchester. Die großen Namen der Programme waren: *Karin Branzell*, *Maria Mueller*, *Elisabeth Rethberg*, *Larsen Tedsen*, *Bohnen*, *Bender* und *Schorr*. Die Tenorfrage für Wagner-Aufführungen ist immer noch nicht gelöst. *Tauchers* reife Auffassung seiner Rollen und *Laubenthals* geschmeidige Stimme wird gerne zugegeben, eine vollkommene Befriedigung findet man bei beiden nicht. — Die Oper in deutscher Sprache hat außer den Wagner-Werken noch einige »Freischütz«-Aufführungen zu verzeichnen, die in der Tat Kabinettsleistungen waren. Publikum und Presse haben rückhaltlos ihr Entzücken ausgedrückt, und die Leitung hat die Oper für die nächste Spielzeit wieder angesetzt. Rethbergs Wunderstimme und Bohnens universelle Meisterschaft hat die Romantik Webers wieder zu neuem Leben erweckt. Mit ihnen selbstverständlich auch der Dirigent Bodanzky. — Die einzige Erstaufführung in deutscher Sprache war Leoš Janaceks »Jenufa«. Durch der *Jeritza* Protektion wurde die Oper angenommen und mit ihr in der Hauptrolle aufgeführt. Der Name Jeritza hat einige Aufführungen sichergestellt.

Die italienische Oper hat in *Tullio Serafin* einen neuen Dirigenten von virtuosen Fähigkeiten gefunden. Serafins erstes Dirigentenjahr an der Metropolitan-Oper war ein entschiedener Erfolg. Der »Falstaff«, Verdis Meisterwerk, ist in neuem Gewande erschienen und hat sich mit an die Spitze der besten Aufführungen des Jahres gestellt.

Die französische Oper war mit »Samson und Dalila«, »Hoffmanns Erzählungen«, »Die Jüdin« und »Faust« vertreten. Sie wurden unter der Führung *Hasselmans* durchweg erstklassig gegeben. »Boris Godunoff«, »Cosi fan tutte« und der »Rosenkavalier« waren erfolgreiche Wiederholungen von letztem Jahr. An Erstaufführungen sind nur noch zwei Werke zu verzeichnen: Debussys »Pelleas und Melisande« und Strawinskijs Ballett »Petruchka«. *Emil Hilb*

SAARBRÜCKEN: Die Saarbrückener Oper setzte auch in der vergangenen Spielzeit den Weg der beiden letzten Vorjahre fort, einen Weg, der nach oben weist und den zu gehen einer Stadt wie Saarbrücken würdig ist — eingedenk ihrer hohen Aufgaben als großstädtisches Kraftzentrum eines Saargebietes. Der ausgezeichnete Ruf Saarbrückens als Musikstadt ist das Resultat der weitblickenden und von künstlerischer Kraft getragenen Arbeit einer Reihe von Männern, von denen Generalmusikdirektor *Felix Lederer* im Zeitraum dreier Jahre für ein erstklassiges städtisches Orchester sorgte und im Verein mit dem jetzt nach Krefeld berufenen Oberspielleiter *Theo Werner* eine Oper begründete von mehr als durchschnittlicher Bedeutung.

Der Opernspielplan des letzten Jahres war charakteristisch genug, um erkennen zu lassen, welche Leitgedanken bei seiner Festsetzung maßgebend waren. Im Zentrum standen die Werke Wagners und Mozarts. Anschaulich wurden die Probleme der modernen Oper seit Wagner aufgerollt und an typischen Beispielen die von Wagner ausgehenden Hauptwege aufgezeigt. Da wären zu nennen: Puccini mit den drei Einaktern »Der Mantel«, »Schwester Angelika« und »Gianni Schicchi«, d'Alberts »Die toten Augen«, Schreker mit seinem »Schatzgräber« und Hans Gáls »Die heilige Ente«. Das Wagnersche Schaffen selbst ist mit der kurz vor Ende der Spielzeit erstaufgeführten »Götterdämmerung« ganz (mit Ausnahme des Rienzi und des Tristan) in das Repertoire aufgenommen und abschließend mit einer geschlossenen Ringaufführung gewürdigt worden. *Adolf Raskin*

KONZERT

DUISBURG: Wieviel in den Mauern Duisburgs zur Pflege guter Musik und zur Bildung edlen musikalischen Geschmacks getan werden kann, weil es nicht an gutem Willen und Begeisterung für die Sache gebricht, das bewies die anläßlich der Tausendjahrfeier vom 15. bis 20. Juli im Stadttheater veranstaltete Musikwoche. Das heurige, mitten in brütender Julihitze anberaumte Fest wurde nach dem instruktiven Vortrage Dr. *Tischers* (Köln) über »Musikalische Probleme der Gegenwart« (unter besonderer Berücksichtigung junger rheinischer Autoren) und erläuternden Klaviervorträgen des tüchtigen Duisburger Pianisten *Heinz Eccarius* zur Herausstellung der primären typischen Klang-

visionen eines Grieg, Schönberg, Anton, H. Unger, J. Weismann, Toch und Scheinpflug mit einem Beethoven-Abend eröffnet. Hier ließ der Dirigent Paul Scheinpflug neben der Egmont-Ouvertüre die Neunte in feiner Präzision und wunderbarer Reinheit erstehen. Denkbar Bestes schenkte selbstverständlich *Adolf Busch* mit dem D-Dur-Violinkonzert. Für das Kammerkonzert des *Grevesmühl-Quartetts* und die Solobläser des Orchesters waren Bruckners F-Dur-Quintett und Beethovens Septett gewählt. Die Auslegung stand im Zeichen blühender, durchsichtiger Thematik und feinsten dynamischen Angleichs. Daneben wirkten die *uraufgeführten Gesänge* »*Am Abend*« mit Begleitung von fünf Soloinstrumenten von dem Neußer *Hermann Wunsch* in ihrer Einsamkeitsstimmung melodisch asketisch. Der stilisierten Grundierung waren besondere Reize eigen. *Margot Hinnenberg-Lefèbre* sang die schweren Weisen mit vorbildlicher Stimmkultur und lebendiger Einfühlung in die geistige Eigenart des Stoffes. Ein Abend, der dem jungen Rheinland gewidmet war, hatte mit Recht Rudi Stephans »Musik für Orchester« an den Anfang gestellt. Von ihrer männlichen, ringenden Tonsprache durfte man den Hauptgewinn mit in den Alltag nehmen. Scheinpflug legte das konzentriert gefaßte Werk inbrünstig aus. Der Koblenzer Theaterkapellmeister *Hermann Henrich* führte sich mit seiner aus der Taufe gehobenen »*Suite concertante*« für Streichquartett und Orchester ein. Als Wegsucher nach einem neuzeitlichen musikalischen Ausdruck kommt er nicht in Frage. Interessant mag man das Scherzo und die Taktverschiebungen im Finale nennen. *Paul Hindemiths uraufgeführtes Konzert für Orchester* (op. 38) verleugnet seine Herkunft nicht. Wiederum dominiert spielerisch der verschieden rhythmisierte und eingefärbte Kontrapunkt auf einer teilweise übersättigten oder kurzatmig wirkenden Grundierung. Die Gefühlslinie ist ausgeschaltet. Scheinpflug und sein wackeres Orchester erstritten der eigenwilligen Komposition und damit dem anwesenden Schöpfer einen lebhaften Achtungserfolg. Mehr Krampf als Inspiration und Gemütstiefe lag über der aus der Taufe gehobenen »*Motette*« für Männerchor, Altsolo, Orchester und Orgel (nach Worten von Claudius) von *Bruno Stürmer*. Der *Duisburger Sängerbund* und die treffliche Altistin *Else Dröll-Pfaff*, die ihre Partie mit starker Innerlichkeit sang, vermochten trotz größter Anstrengungen dem kühnen, dissonanzbeladenen, dynamisch aber zu wenig differenzierten Werke unter der anfeuernden Leitung des Komponisten keine nachhaltigen Eindrücke zu sichern. Mit Buschs Lustspiel-Ouvertüre klang der Abend erfrischend aus. Steil aufragender Gipfel des Musikfestes war die Wiedergabe der »Achten« von Mahler. Zur Darbietung dieses gigantischen Werkes hatte Scheinpflug über 900 Mitwirkende aufgeboten. Gleich das strahlende Gelingen des gewaltigen Hymnus »Veni creator spiritus« in durchsichtiger architektonischer Gliederung und sorglicher Stimmfeilung verriet, daß Scheinpflug der berufene Mahler-Interpret ist. Gleich inbrünstig, weil aller technischen Hemmungen entkleidet, erstand die Schlußszene aus dem zweiten »Faust«-Teil. Orchesterklingen, Soli und Chor wuchsen gleichsam auseinander hervor und schufen jene organische Einheit, die allein gesundes Leben verbürgt und zur Andacht zwingt. Der große Wurf Scheinpflugs, dem noch ein ganz erlesenes Solistenensemble *(Förstel, Bruhn, Matzenauer, Topitz, Rehkämper, Abendroth)* diente, fand ungeteilte Anerkennung, die sich in stürmischen Ovationen äußerte. So hat denn neben Amsterdam mit seinem Mengelberg nun eine zweite Stadt am Niederrhein das Recht erkämpft, Domäne der Mahler-Pflege zu sein. Vielleicht ist es der Auftakt für ein späteres deutsches Mahler-Fest, dem in Duisburg schon durch die Aufführungen der ersten fünf Sinfonien des Meisters und seines »Lied von der Erde« tatkräftig der Weg geebnet wurde.

Max Voigt

HAMBURG: Die Sinfoniekonzerte des »Vereins der Musikfreunde«, von *Eugen Papst* geleitet, beginnen heuer einen Monat später; das vornehmste Institut, die Philharmonischen Konzerte unter *Karl Muck* ebenfalls Anfang Oktober. Sie gewähren der Alt- und Neuzeit ihr Recht mit einer J. Chr. Bach-Sinfonie, mit der Uraufführung einer Sinfonie von Müller-Hartmann (Hamburger), den Erstaufführungen von Braunfels' Variationen über Mozarts Champagnerlied, Franckensteins Variationen über ein Meyerbeer-Thema, Respighis Herbstpoem, Rud. Mengelbergs »Requiem«, Georg Schumanns Händel-Variationen, Strawinskijs »Pulcinella«; auch Liszts »Hunnenschlacht«. *Werner Wolff* unternimmt wieder eigene Konzerte, die z. B. Respighis Danze antiche und Strawinskijs Klavierkonzert (mit dem Autor) einschließen. Die vier

Brecher-Konzerte bestehen weiter und der *Furtwängler*-Abende gibt es auch vier — vorläufig ohne Hinweis auf Geplantes.

Wilhelm Zinne

LONDON: Es geht manchmal sonderbar im Leben, im Musikleben einer Großstadt zu. Vor kaum einem Jahr hieß es plötzlich, es sei zweifelhaft, ob die Herren *Chappell* & Co. die *Promenadekonzerte* würden fortsetzen können. Man empfand so etwas wie einen Schock. Seit dreißig Jahren beherrschen diese Konzerte von Mitte August bis Mitte Oktober das musikalische Terrain Londons um so ausschließlicher, als erst Anfang Oktober Publikum und Kritiker aus ihrer Sommermuße durch den Auftakt des Konzertreigens aufgerüttelt werden. Sie haben ohne Zweifel viel für die musikalische Erziehung einer größeren Zuhörerschaft getan, denn namentlich seit dem Kriege haben sie den größten Anteil an der immerhin bescheidenen Anzahl der Erstaufführungen, abgesehen von der regelmäßigen Wiedergabe der großen Klassiker, und ihr Aufhören hätte eine unersetzliche Lücke bedeutet. Aber es kam anders. — An Novitäten war die Saison bisher arm, und da ich dieser Tage die Namen de Falla, Holst und Schreker zusammen auf einem Programm erblickte, pilgerte ich zur Queens Hall in der Sicherheit, bei so vielen modernen Darbietungen einen behaglichen Platz zu finden. Mit Erstaunen vernahm ich das Donnerwort: »Alle Sitzplätze verkauft.« Was sollte ich machen? Ich stand, stand zwei und eine viertel Stunde! — Denn das Unglück wollte, daß die Schrekersche Suite (Der Geburtstag der Infantin) erst im zweiten Teil erschien. Anfangs erboste ich darob, nicht nur weil es $2^1/_4$ Stunden Standhaftigkeit bedeutete, sondern weil die »Prom's« in zwei Teile, einen ernsten und einen leichten, zerfallen, und Schreker unter der leichten Kavallerie schien mir beleidigend. Nun, unter uns gesagt, der ihm angewiesene Platz war nicht so ungerechtfertigt. Es ist ja ein ganz geschickt gemachtes, pikant instrumentiertes, angenehm anzuhörendes Werk, aber ich mußte immer vor mir hinlächeln, als ich mir überlegte, daß Schreker in Deutschland für einen schlimmen Apostel der Moderne gilt. Ich gestehe, ich kenne seine Werke nur dem Namen nach, aber wenn sie nichts Neuartigeres bieten als diese ge- und ohrenfällige Suite, so ist dieser Löwe unseren Neuerern gegenüber ein sittsames Lamm. Ich glaube nicht, um ein Beispiel herauszugreifen, daß sich einer unserer bekannten Komponisten der gegenwärtigen Generation den Luxus erlauben könnte, einen so sentimentalen Gemeinplatz zu schreiben, wie es der letzte Abschnitt ist, ohne vor seinen Kollegen und der fortschrittlichen Presse vor Scham zu erröten. — Doch bin ich vielleicht zu streng. Denn auch Holsts »Planeten« lösten nicht mehr ganz die frühere Begeisterung bei mir aus, obwohl, darüber konnte kein Zweifel bestehen, gerade diese den Saal gefüllt hatten, denn de Fallas »Noches de España« (deren Klavierpart unsere geistvolle Klavierspielerin *Harriet Cohen* mit echter Sympathie, scharfem Rhythmus und vortrefflich angepaßter Tongebung bemeisterte) konnten es trotz ihrer rassigen »Morbidezza« nicht gewesen sein. Obwohl? Vielleicht sollte ich sagen: »Weil«. — Ein solcher Erfolg beim größeren Publikum! Es gibt zu denken. — Sollte es nicht das originelle Werk sein, für das ich es hielt? — Freilich Anklänge an Wagnerische Instrumentation, namentlich an den hier sehr bekannten »Zauberlehrling« von Dukas (Holst allerdings kannte diesen nicht, als er den »Uranus« schrieb), waren mir nicht entgangen — aber doch, dachte ich, besäße das Werk eigene Originalkraft genug, genug der inneren Vorzüge, damit man eine so starke Popularität, nach so kurzer Zeit, nicht zu befürchten hätte. — Oder ist die Melodik, das prachtvolle Unisono der Streicher im »Jupiter« z. B., das ich den herrlichsten Brahmsschen Einfällen (Finale der c-moll-Sinfonie) an die Seite setzen zu können glaube, doch zu sinnfällig? Wer weiß es? E pur si muove! Und dennoch halte ich es für eines der bedeutendsten Werke der letzten Jahre. Und, vielleicht, wie sagte doch der alte Philosoph: Groß ist das Werk, das wenigen Kennern gefällt, größer das, welches allen gefällt.

L. Dunton Green

MÜNCHEN-GLADBACH: Die gesunde Verwurzelung eines geweckten und ruhig geleiteten Musikwillens mit einer frühe geschaffenen Tradition gibt die Voraussetzung eines produktiv blühenden Konzertwinters, der in seinem künstlerischen Gesamtereignis das Kulturgesicht eines rührigen Industriebezirks geistig formend bestimmt. Die Gründung einer *Gesellschaft für Neue Musik* (*W. Berten*) führt in der Reibung gleicher Zielstrebigkeit sonderbestimmter Organe zur Steigerung des wärmer durchfluteten Musiklebens. Generalmusikdirektor *Hans Gelbkes* Persönlichkeit, der besinnlich ruhigen Kon-

zertpsyche unseres Musikwinters liegt die große Geste des problematischen Experiments fern. Ein umfassendes Programm wahrt Unvergänglich-Bestehendes und steht dem Neuen geöffnet gegenüber. Ein bekennerisches Programm liegt den Konzerten fern; noch dominiert ein gesellschaftliches Prinzip; der Weg zur musikalischen Schicksalsgemeinschaft ist noch unbeschritten. Das Bruckner-Jahr brachte die Messen in f und e. Die lange geforderten Hiller-Variationen und Regers Requiem kamen erstmalig. Aus gemäßigter, eklektizistischer Moderne hörte man Bückmanns Serenade, Sinfonisches von Bleyle, artistischen Intellektualismus Sekles'; peinlicher Seitensprung Manéns Spanisches Konzert Nr. 1 (Versöhnung in der *re*produktiven Leistung des Künstlers). Von besonderer Eindringlichkeit blieb Hindemiths Kammermusik Nr. 1, die verheißungsvolle Musik Stephans, Straußens Couperin-Suite, Orchestergesänge von Toch und Braunfels. Dankbar sei auf Pfitzners musikantisch-schönes Violinkonzert, auf Mussorgskij »Nacht auf dem kahlen Berge« hingewiesen. Der begabte Bearbeiter-Pianist K. H. Pillney bot wenig bekannte Klavierkonzerte von J. S. Bach und Haydn. Erstmalig gestaltete Gelbke Mahlers »Lied von der Erde« und Händels »Jephta«; leider nicht den erwarteten 100. Psalm Regers. *Vatican-Chor* und *Donkosaken* fehlten nicht; der *Kölner Domchor* sang Bruckners Bläsermesse. Die Vielseitigkeit der zahlreichen Chor- und Orchesterkonzerte birgt in ihrer Universalität immerhin eine Art Programm, das auf kammermusikalischem Gebiet peinlich zu vermissen ist; »berühmte« Vereinigungen, »möglichst weit her«, erscheinen mit vorherbestimmten Reiseprogrammen, von denen eins das andere totschlägt. Das *Budapester Streichquartett* spielte Mozart, Mendelssohn, Dvorák, *Havemann* mit seinem Quartett in lobenswerter Initiative Jarnach und artistische Konstruktionen Strawinskijs. Von welch *geordneten* Kenntnissen soll das ziellos geführte Publikum zu tieferen Erkenntnissen und Zusammenhängen kommen? Größte Erwartung (Klavierabend *d'Albert*) fand Enttäuschung, fand den launenhaften Virtuosen mit unausgeglichener Vortragsfolge. Gipfelung des Musikwinters in einem dreitägigen *Musikfest* zur Rheinlandfeier mit Ungers kraftvollem Orgelkonzert, Sträßers 2. Sinfonie und dem schlichtehrlichen 29. Psalm des Kölners H. Lemacher, Erstgestaltungen jungrheinischer Kammermusik von H. W. David, R. Bückmann, Jos. Eidens und W. Berten. Die »Neunte« als traditioneller Beschluß. — Nachdem sie in zwei Konzerten (»Scheinmoderne« wagnergebannter Enderscheinungen: Schreker, Mahler, der junge Schönberg und in einer *Reger-Feier* diesen als Vater der »Moderne« hingestellt) die notwendigsten Voraussetzungen erfüllt glaubte, formte die Gesellschaft für Neue Musik in vorbereiteten Kammermusikstunden das künstlerische Gesicht der Heimat in der Gestaltung rheinischer, zeitgenössischer Musik. Erstmalig hörte man, zumeist durch die Komponisten, Kammermusik von *E. Sträßer*, *H. Lemacher*, *Menzen*, *Rinkens*, *R. Peeters*, *H. Henrich* u. a. Eine zweitägige Kammermusikfolge zur Jahrtausendfeier brachte atonale Gesänge von *K. Roeseling* und *E. Doerlemann*, Gemäßigtes von *E. Bücken* und *E. Peeters*, *G. Kneips* musikantische Violinsuite, das 1. Streichquartett von *W. Berten*, meisterlich dominierend *Herm. Ungers* Violinsonate! Einführend sprach Prof. Dr. *Bücken* über die Grundlagen der Musikalischen Moderne, in wissenschaftlicher Eindringlichkeit Methode und Weg erhellend. *Walter Berten*

SCHIERKE (im Harz): Auch dieser bisher nur den Suchern landschaftlicher Schönheit und sportlichen Vergnügens bedeutsame Ort wird nunmehr in den Spalten der musikalischen Zeitschriften zu nennen sein, wegen seiner *Musikfestwoche*, die zu einer ständigen Einrichtung von Schierke werden soll. Der Besuch der fünf Konzerte war überaus lohnend, wurden sie doch von einer ganzen Reihe erster Künstler bestritten. Man hörte sogar zwei Uraufführungen für Deutschland; *Prokofieffs* 5. Klaviersonate ist von Strawinskij stark beeinflußt in ihrer zum Teil keckgrotesken Haltung, hat jedoch auch den normalen Geschmack mehr ansprechende Partien von melodisch eingänglichem Gepräge. Feiner in der Faktur und von entwickelterem Geschmack ist *Honeggers* Sonate für zwei Violinen. Ein Programm vorklassischer Meisterwerke brachte unter anderem ein feines Trio von Buxtehude, eine Cellosonate von Eccles, Violinsonate von Tartini, Clavecinstücke gespielt von *Anna Linde*. Das Trio *Kreutzer*, *Wolfsthal*, *Piatigorsky*, von Gesangskräften Emmi Leisner, Fritz Soot, Wilhelm Guttmann, Ilse Erdmann, die Pianisten *Otto Volkmann* und *Franz Osborn*, die Geiger *Alfred Wittenberg*, *Giovanni Bagarotti* waren beteiligt an der Ausführung mehrerer klassischer und romantischer Programme. *Hugo Leichtentritt*

NEUE OPERN

Max Ettinger hat eine Oper »*Clavigo*« (nach Goethe) vollendet. Das Werk erscheint im Verlag der Universal Edition in Wien.

OPERNSPIELPLAN

BAMBERG: Das Stadttheater hat Mitte September die neue Spielzeit begonnen. Die Oper, die mit Kienzls »Evangelimann« eröffnete, soll zum 150. Geburtstag *E. T. A. Hoffmanns* eine Aufführung seiner »Undine« veranstalten.

BRESLAU: Die *Stadtoper* eröffnete am 1. September ihre Winterspielzeit unter der Leitung des neuen Intendanten *Josef Turnau* mit einer Aufführung von Mozarts »Cosi fan tutte«. Aus der stattlichen Zahl der in Aussicht genommenen Erstaufführungen seien die deutsche *Uraufführung* von *Gáls* »Das Lied der Nacht« und *Groß'* »Prinz Nußknacker und der arme Reinhold« hervorgehoben. Von älteren Werken werden besonderes Interesse erwecken *Händels* »Tamerlan« (in der Berabeitung von Hermann Roth), *Mozarts* Pantomime »Les petits riens« und vor allem *Beethovens* »Ruinen von Athen« in der Wiener Bearbeitung von Richard Strauß.

CHEMNITZ: Generalintendant *Tauber* hat folgende Werke in den neuen Spielplan aufgenommen: »Intermezzo« von Strauß, verbunden mit einer *Strauß-Festwoche*, während der einige Opern vom Komponisten selbst dirigiert werden, »Don Juans letztes Abenteuer« von Graener und »Boris Godunow« von Mussorgskij. Für das Ballett: »Josephslegende« von Strauß und »Die letzte Maske« von Mauke.

DARMSTADT: Die Generaldirektion des Hessischen Landestheaters hat soeben die *deutsche Uraufführung* des zweiaktigen Balletts »*Das venezianische Kloster*« von *Casella* erworben, die zusammen mit der deutschen Uraufführung der drei »*Goldinischen Komödien*« von *Malipiero* stattfinden soll.

DÜSSELDORF: Die *Oper* will an *Uraufführungen* herausbringen: »*L'Orfeide*«, ein dreiteiliges Werk von *Malipiero*, »*Ivas Turm*« von *Hanns Heinz Evers*, Musik von *Ernst v. Dohnanyi*, und an *Erstaufführungen*: »*Belfagor*« von *Respighi*, »*Judith*« von *Ettinger*, »*Die Gezeichneten*« von *Schreker*, »*Lobetanz*« von *Thuille*.

ERFURT: Das Stadttheater eröffnete die diesjährige Spielzeit mit einer *Neueinstudierung* von *Wagners* »Tannhäuser«. Die Bühne wurde während der Ferien vollkommen umgebaut, so daß Erfurt jetzt eine mit allen Errungenschaften der modernen Technik ausgerüstete Bühne besitzt.

ESSEN: Die städtischen Bühnen legen ihre Aufstellung der in der Spielzeit 1925/26 geplanten Werke für Oper und Schauspiel vor, aus der hervorgehoben seien als nachzuholende *Uraufführung* in der Oper: das bereits vorigen Winter angenommene »Heiligland« von Hans Stieber; an *Erstaufführungen* »Casanova« von *Volkmar Andreae*, »*Jenufa*« von *L. Janaček* und »Die deutschen Kleinstädter« von *Kuno Stierlin*.

HAMBURG: Das Stadttheater bereitet für die neue Spielzeit Aufführungen folgender Werke vor: *Uraufführungen*: *Winternitz*: »*Der Brautschatz*«. Respighi: »Die versunkene Glocke«. *Erstaufführungen*: Busoni: »Dr. Faust.« Janaček: »Jenufa.« *Neueinstudierungen*: Mozart: »Idomeneo«. Gluck: »Iphigenie auf Tauris« (Bearbeitung von Richard Strauß). Cimarosa: »Die heimliche Ehe«. Adam: »Der Postillon von Lonjumeau«. Marschner: »Der Vampir« (Bearbeitung von Hans Pfitzner).

KASSEL: Der neue Kasseler Intendant, *Paul Bekker*, hat für das erste Spieljahr unter seiner Leitung an Opern-Erstaufführungen folgende Werke vorgesehen: *Pfitzners* »Armer Heinrich«, *Busonis* »Turandot« und »Arlecchino«, *Tschaikowskijs* »Pique Dame«, *Janačeks* »Jenufa«, von *Lortzing* die ausgegrabene Oper »Der Mazurkaoberst«, ferner neueinstudiert *Glucks* »Armida«, die Pariser Fassung des »Tannhäuser« und die »Zauberflöte«. Eine besondere Vorstellungsreihe an Sonntagvormittagen zu populären Preisen wird — ein Novum im deutschen Opernbetrieb überhaupt — deutsche, italienische und französische *Kammeroper* des 18. und 19. Jahrhunderts pflegen. Geplant sind zunächst: Cimarosa, »Heimliche Ehe«, Schenk, »Der Dorfbarbier«, Pergolesi, »Der getreue Musikmeister«, Hiller, »Die Jagd«, Grétry, »Die beiden Geizigen«, Dittersdorf, »Doktor und Apotheker«, Offenbach, »Fortunios Lied«, »Mr. et Mme. Denis«, Strawinskij, »Geschichte vom Soldaten«.

KÖNIGSBERG: Die einaktige Oper »*Sternschnuppe*« von *Otto Besch* auf ein Libretto von *Kurt Münzer* ist vom Ostpr. Landestheater zur *Uraufführung* angenommen.

MAGDEBURG: Im Repertoire der städtischen Theater finden sich an Opern

Auber: »Fra Diavolo«, Flotow: »Fatme«, Donizetti: »Don Pasquale«, Verdi: »Falstaff«, Puccini: »Gianni Schicci«, Mussorgskij: »Boris Godunow«, Strawinskij: »Die Nachtigall«, Janaček: »Jenufa«. Als *Uraufführung*: *Grimm*: »*Nikodemus*«.

WIEN: Der Spielplan der *Vereinigten Bühnen*: *Volksoper-Carl-Theater* wird sich wie folgt gestalten: »Holofernes« von E. N. Rezniček, »Hochzeit im Fasching« von Ed. Poldini, »Don Quichote« von Massenet, »Das Liebesband der Marchesa« von Ermanno Wolff-Ferrari. Mozarts »Zauberflöte« wird mit den Schinkelschen Dekorationen herauskommen. Als Gastdirigent wird Generalmusikdirektor *Leo Blech* seine Dirigierkunst beiden Bühnen widmen.

KONZERTE

BERLIN: Der *Berliner Lehrergesangverein* wird unter *Hugo Rüdel* in seinem ersten Winterkonzert in der Philharmonie am 26. November die neue »*Tanzliedsuite*« für Männerchor von *Joseph Haas*, sowie den achtstimmigen Chor »*Der deutsche Tag*« von *Karl Kittel* zur *Uraufführung* bringen.

COBURG: Die *Uraufführung* des romantischen Oratoriums »Kreislers Heimkehr« von *Carl Schadewitz* fand im Juni am Landestheater statt.

DESSAU: Von *Paul Hindemith* wird *Franz v. Hoeßlin* demnächst ein neues Violinkonzert aus der Taufe heben. Den Solopart spielt *Licco Amar*. Die auf dem diesjährigen Kammermusikfest in Donaueschingen uraufgeführten Madrigale für gemischten Chor von Paul Hindemith werden im Verlage von B. Schott's Söhne, Mainz, erscheinen.

DRESDEN: *Eduard Mörike*, Dresdener Philharmonie, hat als Erstaufführungen erworben: *Max Trapp*: 2. Sinfonie; *Georg Schumann*: Variationen für Orchester über ein Thema von Händel; *Hermann Unger:* Jahreszeiten, Sinfonische Dichtung; *Paul Graener*: Divertimento für kleines Orchester; *Schönberg:* Zwei Choralvorspiele von Bach; *Hans Gál*: Ouvertüre zu einem Puppenspiel; *Wetz*: 2. Sinfonie; *Czarniawskij:* Klavierkonzert; *Walter Braunfels*: Neues Federspiel; *Schjelderup:* 2. Sinfonie (Erstaufführung in Deutschland); *Busoni*: Violinkonzert.

ESSEN: Der *Essener Musikverein* wird im Rahmen seiner Konzerte im kommenden Winter unter Leitung von *Max Fiedler* folgende Erstaufführungen veranstalten: Paul Kletzki: Sinfonietta für Streichorchester; Emil Bohnke: Konzert für Klavier und Orchester; A. v. Othegraven: Marienleben, Oratorium für Sopran und Baritonsolo, Chor und Orchester; R. Strauß: »Parergon zur Sinfonia domestica« für Klavier und Orchester; Sibelius: Der Schwan von Tuonela, sinfonische Dichtung; Franz Schmidt: Variationen über ein Thema von Beethoven, für Klavier und Orchester; M. Reger: »Die Nonnen«, für gemischten Chor und Orchester; G. F. Händel: »Salomo«, Oratorium für Soli, Chor und Orchester.

KARLSBAD: Generalmusikdirektor *Robert Manger* hat eine »Sinfonische Trilogie« op. 1 von *Jón Leifs* zur *Uraufführung* angenommen.

MÜHLHAUSEN i. Th.: Vom *2. bis 4. Oktober* findet hier das *Zweite Mühlhäuser Bach-Fest* mit vier Veranstaltungen statt: 1. ein Motettenabend (Friedrich Bach) sowie zwei Solokantaten (Seb. Bach), 2. ein Kantatenabend, 3. eine Morgenfeier mit Günter Ramin, 4. ein weltliches Konzert (Goldberg-Variationen und weltliche Kantaten).

MÜNCHEN: *H. W. v. Waltershausen* hat ein neues sinfonisches Werk, Hero und Leander, vollendet. Seine Uraufführung im Oktober hat sich der Verein der Hamburger Musikfreunde gesichert.

NÜRNBERG: Kapellmeister *Markus Rümmelein* wird auch in der kommenden Konzertzeit seine »*Intimen Kunstabende der Musik*« fortsetzen. In der vergangenen Saison fanden fünf Abende statt.

PRAG: Der tschechische Komponist *Rudolf Karel* hat den ersten Teil einer Monumentalkomposition für Soli, Chöre und Orchester »*Auferstehung*« vollendet.

WEISSWASSER O/L.: In dem kleinen Städtchen Weißwasser ist es dem Kantor *Franz Lorenz* gelungen, mit seinem Chor Haydns »Jahreszeiten« und Bruchs »Lied von der Glocke« aufzuführen. Das Görlitzer Städt. Orchester und auswärtige namhafte Solisten wirkten mit.

TAGESCHRONIK

Die »*Musical Fund Society*«, *Philadelphias älteste musikalische Vereinigung hat* $ 10 000 *für die drei besten Kammermusikwerke ausgeworfen*: Erster Preis $ 5 000, zweiter Preis $ 3 000, dritter Preis $ 2 000. Die Bewerbung ist beschränkt auf Kammermusikwerke von drei bis sechs Instrumenten. Klavier kann als eines der Instrumente gebraucht werden, doch sind Kompositionen mit Vokalstimmen von der Bewerbung ausgeschlossen. Das Eigen-

artige an der Bewerbung ist, daß mehr als ein Werk von ein und demselben Komponisten unterbreitet werden und auch mehr als ein Preis einem Bewerber zufallen kann. Es ist ferner dem Bewerber überlassen, zu bestimmen, ob sein unterbreitetes Werk nur für den ersten Preis in Frage kommen soll; demnach für den zweiten oder dritten Preis zurückgezogen wird. Dieser Wunsch muß jedoch bei Einsendnng der Manuskripte hervorgehoben werden. Um den Bewerbern genügend Zeit zu geben, ist als Endtermin der Einsendung der 31. Dezember 1927 vorgesehen. Weitere Bestimmungen für die Bewerbung erfolgen später.

*

Die Westfälische Akademie für Bewegung, Sprache und Musik, zu der die bisherige Hochschule für Musik unter Leitung von Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* ausgebaut wurde, eröffnete ihr Wintersemester am 15. September.

Das *badische Konservatorium für Musik* in Karlsruhe gliedert ab 1. Oktober eine *Theaterschule* an, deren Ziel es vor allem ist, dem Theaterchor des Landestheaters junge, richtig geschulte Kräfte als Nachwuchs zuzuführen. Die Ausbildung wird zwei Jahre dauern und neben Gesangstechnik Klavierunterricht und Theorie umfassen. Da die Besucher der Kurse nur ein Monatshonorar von fünf Mark zu zahlen haben, so kann man wohl von einer Ausbildung auf Staatskosten sprechen.

Florizel v. Reuter beabsichtigt im Winterhalbjahr 1925/26 zwei Meisterkurse für fortgeschrittene Geiger zu veranstalten. Der erste Kurs beginnt Anfang Oktober und endet Mitte Dezember, der zweite ist für Januar bis Ende März 1926 vorgesehen. Jeder Kurs ist mit mindestens 12 Einzelstunden bemessen. Die Aufnahmeprüfung findet Anfang Oktober statt. Bis dahin werden *Anmeldungen beim Musikverlag Ernst Eulenburg, Leipzig, Königstr. 8 II* entgegengenommen, der auch nähere Auskunft über die Bedingungen erteilt.

Das *bayerische Kultusministerium* bereitet eine *Neuordnung der Prüfung für das Lehramt der Musik an den höheren Lehranstalten* vor. Vor dem Inkrafttreten der Neuordnung soll Personen, die die Lehrbefähigung für Chorgesang nach der derzeit geltenden Prüfungsordnung erworben haben, Gelegenheit gegeben werden, auch noch die Prüfung für Violine oder Klavier oder für beide Fächer nach der bezeichneten Prüfungsordnung abzulegen oder die Prüfung in diesen Fächern zum Zwecke der Verbesserung der Note zu wiederholen. Mit dieser Beschränkung werden daher an der Staatlichen Akademie in München und am Staatskonservatorium in Würzburg 1926 unmittelbar vor den Osterferien Prüfungen abgehalten werden. Meldetermin: 1. Dezember 1925.

Bei der *IV. Schulmusikwoche*, die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 36, Potsdamer Straße 120, und der Oberschulbehörde, Hamburg, vom *4. bis 10. Oktober* 1925 *in Hamburg* veranstaltet wird, werden unter anderen Ministerialdirektor *Kaestner* über »Schule und Freude«, *Hermann Abert* über »Die Musikgeschichte in der Schule«, Dr. *Karl Thiel* über »Die Ausbildung der Musiklehrer für höhere Schulen« sprechen. Dr. *Hans Freyer* wird das Thema »Musik und Erziehung«, *Willibald Gurlitt* das Thema »Alte und neue Musik in der Schule« behandeln. Nachmittags finden praktische Vorführungen und abends Konzerte statt.

*

Tagung der Musikkritiker. Auf der 10. Hauptversammlung des »*Verbandes Deutscher Musikkritiker*« in Frankfurt a. M. wurde zu allen Fragen Stellung genommen, die für eine unbehinderte, vorurteilslose Arbeit der Musikreferenten von Bedeutung sind. Der Entwurf einer *Ehrengerichtsordnung* wurde durchberaten und von der Versammlung zum Beschluß erhoben. Der Wortlaut des Statutes ist in den »Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker (E. V.)«, Nr. 14, August 1925, zu finden. In die Ämter als erster und zweiter Vorsitzender wurden wieder- resp. neugewählt *Hermann Springer* (Berlin) und *Werner Wolffheim* (Berlin). Erster und zweiter Schriftführer sind nunmehr *Karl Holl* (Frankfurt a. M.) und *Arthur Holde* (Frankfurt a. M.).

Die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland* hat in ihrer diesjährigen Mitgliederversammlung ihren neuen Vorstand gewählt. An Stelle des satzungsgemäß ausscheidenden Adolf Weißmann ist *Wilhelm Furtwängler* zum ersten Vorsitzenden gewählt worden. Stellvertretende Vorsitzende sind *Hermann Springer* und *Philipp Jarnach*.

In *Kowno* wird ein *neues Opernhaus* erbaut werden, zu dem die Pläne bereits fertig vorliegen. Der Zuschauerraum des neuen Theaters soll 2000 Plätze enthalten, die Baukosten werden auf 2 Millionen Lit berechnet.

Der Rat der Stadt Leipzig hat sich genötigt gesehen, den *Gewandhausdienst des städtischen Orchesters* wegen dessen Überlastung *einzuschränken*. Es ist aus diesem Grunde zur Durch-

führung der geplanten üblichen 20 Konzerte notwendig geworden, *auswärtige Orchester zu den Gewandhauskonzerten* heranzuziehen. So wird die Kapelle der *Dresdener Staatsoper* unter *Fritz Busch* im kommenden Winter in zwei Anrechtsserien mitwirken. *Wilhelm Furtwängler* wird sein Amt in etwas eingeschränktem Maße ausüben, indem er die Leitung einiger Konzerte abgibt.

*

In Prag starb in der Villa Bertramka Frau Mathilde Slivensky, die Besitzerin des sogenannten *Mozart-Hauses*. Nach ihrer letztwilligen Verfügung geht das Prager Mozart-Haus in den Besitz des *Salzburger Mozarteums* über. Frau Slivensky hat das Haus, in dem Mozart im Jahre 1787 »Don Juan« komponierte, treu behütet und beide Zimmer genau in dem gleichen Zustand belassen, in dem sie sich befunden hatten.
Am ersten Todestage von Ferruccio Busoni haben einige Freunde und Schüler des Meisters den Plan für eine *Busoni-Gesellschaft* entworfen. Sie soll im Herbst dieses Jahres ihre Tätigkeit aufnehmen.

*

Raumakustik. Die Gestaltung der Räume nach akustischen Gesichtspunkten und die Theorie hierzu ist bekanntlich von Professor *Biehle* (Bautzen) erstmalig an der Technischen Hochschule Berlin zu einem Lehrgebiet ausgestaltet worden. Neuerdings hat nun die praktische Ausbildung der jungen Architekten in dieser Richtung einen bemerkenswerten Fortschritt erhalten, indem der namhafte Architekt Prof. *Poelzig* an derselben Hochschule mit Prof. Biehle dergestalt in Verbindung steht, daß die beiderseitigen Schüler und Hörer gemeinsam im künstlerischen Entwerfen bzw. akustischen Gestalten der Räume, also der Konzert-, Theater-, Hör- und Parlamentssäle ausgebildet werden. Für den Kirchenbau, der bekanntlich einen für die Rede und für die Musik gleich brauchbaren Raum zu schaffen hat, wird diese Neuerung von besonderer Tragweite werden können.
Von Hunderten von Bewerbern wurde *Oskar Fried* vom *Berliner Sinfonie-Orchester* als ständiger Dirigent einstimmig gewählt. — In der kommenden Saison werden 29 große Konzerte an Stelle der bisherigen populären Konzerte an Sonntagen stattfinden. Das Programm dieser Konzerte, die sämtlich unter Leitung von Oskar Fried stehen, wird *Musik aller Nationalitäten* und *zahlreiche Ur- und Erstaufführungen* umfassen. In den Konzerten wirken erstklassige Solisten mit.
Die philosophische Fakultät der Universität Berlin hat dem Prof. *Andreas Moser* von der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, der zu Heidelberg im Ruhestand lebt, für seine Verdienste um die musikwissenschaftliche Forschung, besonders die Geschichte des Violinspiels, die Würde des *Dr. phil. h. c.* verliehen.
Robert Heger von der Wiener Staatsoper wurde eingeladen, sechs Aufführungen von Wagners »Tristan und Isolde« am Teatro regio in *Parma* zu dirigieren.
Heinz Unger ist für die kommende Saison als Gastdirigent nach *Wien*, *Budapest* und *Leningrad* verpflichtet. In Berlin wird er wieder die *Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde* mit dem *Philharmonischen Orchester* leiten.
Georg Salter, der bisherige Leiter des Ausstattungswesens des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, wurde in gleicher Eigenschaft von Intendant Hennig an die vereinigten Stadttheater *Barmen-Elberfeld* berufen.

*

Berichtigung: Im Septemberheft XVII/12 der »Musik« brachten wir anschließend an das »Echo der Zeitschriften« einen kleinen Aufsatz »Collini über Musik und Sonaten im besonderen«, als dessen Autor Wilhelm Bopp genannt war, während der eigentliche Autor Dr. Carl Speyer, Mannheim, ist. Nur die Kommentierung und Epilogisierung des Artikels war von der Hand Bopps.
Die Schriftleitung

AUS DEM VERLAG

Meyers Lexikon in 12 Bänden. (Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig.) Mit Vergnügen melden wir auf Grund des uns vorliegenden Stückes das Erscheinen des von Bechtel bis Conthey reichenden *zweiten Bandes* der neuen Auflage von »Meyers Lexikon«. Er weist die gleichen Vorzüge auf wie sein Vorgänger. Stichproben ergeben, daß er mit peinlichster Sorgfalt bearbeitet und in ihm stets das Neueste verwertet worden ist. Mit großem Geschick und Verständnis sind die Textabbildungen ausgewählt. Die farbigen und schwarzen Sonderbeilagen, unter denen nur das prächtige Blatt »Eine Seite der Gutenberg-Bibel« mit ihren goldenen Initialen herausgehoben sei, unterrichten und schmücken zugleich. Wie im ersten hat man der Kunst

und besonders der Musik auch im vorliegenden Band größte Sorgfalt angedeihen lassen. Der *Wölbing-Verlag, Berlin*, bringt im Herbst die Faksimile-Ausgabe des *Lochheimer Liederbuches und des Fundamentum Organisandi von Conrad Paumann* heraus. Das Lochheimer Liederbuch ist eine der wichtigsten Quellen des alten deutschen Volksliedes. Das Original entstand in den Jahren 1455—1460 in oder bei Nürnberg und gehört zu den Schätzen der Fürstlich Stolbergschen Bibliothek in Wernigerode. — Als Herausgeber wird Dr. *Konrad Ameln* zeichnen und im Anhang Bericht über seine Forschungen geben.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Am 4. August starb unerwartet infolge Herzschlages der Intendant *Arthur v. Gerlach*, dessen Name in der deutschen Theatergeschichte der letzten Jahrzehnte an hervorragender Stelle stand. In den Jahren 1910—1919 veranstaltete Gerlach Aufführungen von Wagner- und Mozart-Opern in Holland und brachte auch Nikisch nach Holland, wo er beispiellose Triumphe feierte.

DARMSTADT: Der bekannte Wagner-Dirigent *Michael Balling* ist hier nach kurzer Krankheit im Alter von 59 Jahren gestorben. 1866 zu Heidingsfeld geboren, Schüler der Würzburger Musikschule, war er als Bratschist in Mainz, Schwerin und bei den Bayreuther Festspielen tätig. Er ging dann mehrere Jahre nach Australien und Neuseeland und trat 1896 als Assistent in Bayreuth die Dirigentenlaufbahn an. Balling kam als Chordirektor ans Hamburger Stadttheater, als 1. Kapellmeister nach Lübeck, Breslau, Karlsruhe und wirkte daneben als Dirigent in Bayreuth. 1911 wurde er Hans Richters Nachfolger am Halléschen Orchester in Manchester und übernahm 1919 als Generalmusikdirektor die Leitung des Hessischen Landestheaters in Darmstadt. Seine letzte künstlerische Tat war die Leitung des »Ring«-Zyklus bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen. Die »Musik« brachte in Heft XVII/11 eine Würdigung Ballings aus der Feder Richard Sternfelds.

DRESDEN: Hier verschied die Pianistin *Laura Rappoldi-Kahrer*, Schülerin von Liszt, Henselt und Hans v. Bülow. Nach ihrer Vermählung mit dem Geiger Eduard Rappoldi ließ sie sich in Dresden nieder, wurde 1890 Lehrerin am Dresdener Konservatorium und erhielt 1911 den Professortitel.

MÜNCHEN: *Theodor Spiering*, der ausgezeichnete amerikanische Geiger und Dirigent deutscher Abstammung und hervorragende Menschenfreund — er und seine Gattin haben insbesondere den deutschen Studenten große Hilfe erwiesen — ist im Krankenhause gestorben.

PARIS: Der Begründer der Expressionisten-Gruppe unter den französischen Komponisten, *Eric Satie*, ist im Alter von 59 Jahren verstorben. Als Führer der Gemeinschaft der »Six«, der sechs Gleichgesinnten: Milhaud, Auric, Poulenc, Honegger, Ravel und Satie, hat sein Name internationale Bedeutung erlangt. Aber auch als selbständiger Komponist trat er hervor; zu nennen sind vor allem die Ode »Sokrates« und die komische Oper »Paul et Virginie«.

PITTSBURG: Der amerikanische Tenor *William Miller*, der durch seine künstlerische Tätigkeit auch auf der deutschen Bühne rühmlichst bekannt geworden ist, ist auf einer Tournee im Alter von 46 Jahren plötzlich einem Herzleiden erlegen.

WIESBADEN: Der Maschineriedirektor a. D. des Wiesbadener Staatstheaters, Hofrat *Carl August Schick*, der sich nach dreißigjähriger Theatertätigkeit 1910 ins Privatleben zurückgezogen hatte, ist vor kurzem gestorben. Er war der Begründer und Leiter des *Verbandes der technischen Bühnenvorstände Deutschlands* und hat sich um die technische Ausgestaltung der Wiesbadener Bühne große Verdienste erworben.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unsere Beilagen zum XVIII. Jahrgang eröffnet der *Entwurf des einzigen Beethoven-Briefes* an den von ihm hochverehrten *Cherubini* in Faksimile, datiert vom 15. März 1823. Der Brief ist niemals zur Absendung gelangt. Über das Verhältnis der beiden Meister zueinander unterrichtet in abschließender Form die kürzlich erschienene große Cherubini-Biographie von Ludwig Schemann, die in diesem Heft ihre Würdigung erfährt. Der sehr schwer zu entziffernde Brief hat folgenden Wortlaut:

Wien, 15. März 1823

»Hochgeehrtester Herr!

Mit großem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste

bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze. Nur muß die Kunstwelt bedauern, daß seit längerer Zeit, wenigstens in unserem Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre andern Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Produkt Ihres großen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an großen Geistesprodukten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größern Antheil daran als an meinen eigenen; kurz ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welch außerordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, daß, weil ich jetzt im Begriffe bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies bloß der Eingang dazu sey. Ich hoffe und bin überzeugt, daß Sie mir keine so niedrige Denkungsweise zumuthen.
Ich habe soeben eine große solenne Messe vollendet und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht öffentlich im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, daß der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiß nehmen werde. Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes voeux au ciel, au contraire, il faut les fixer (aussi von Beethovens Hand) en bas pour les necéssités de la vie. Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, et Vous resterez tousjours celui de mes contemporains, que je l'estime le plus. Si Vous mes voulez faire un estréme plaisir, c'étoit, si Vous m'ecrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wie viel mehr wahre Künstler, et peut-ètre Vous me dignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter diese Zahl.

Avec le plus haut éstime

Votre ami et serviteur
Beethoven«

Dem Wohlfahrtschen Beitrag über *Brahms* können wir eine Wiedergabe der neuen Brahms-Büste von *Albrecht Leistner*, dem in Leipzig ansäßigen Künstler, mitgeben. Wir zeigen das Werk, bei dem zunächst die fast unerklärliche Weichheit der Behandlung des Marmors, besonders bei den Haarpartien, auffällt, in drei Aufnahmen, um die feinen Licht- und Schattenwirkungen von allen Seiten kenntlich zu machen. An bildnerischen Darstellungen des Meisters kennen wir die von klassischem Geist erfüllte Büste von Adolf Hildebrand in Meiningen (in der »Musik« reproduziert in XII/1), das Denkmal des sitzenden Meisters von Rudolf Weyr in Wien (»Die Musik« VII/18), die phantastisch-symbolische Plastik von Max Klinger in der Kunsthalle in Hamburg (»Die Musik« VIII/8); dazu wäre an die Plakette von Scharff, die Statuette von Fellinger und die lebendig-humorvollen Zeichnungen von Beckerath (»Die Musik« XII/1) zu erinnern. Albrecht Leistners Büste überraschte auf der Ausstellung des Leipziger Künstlerbundes im Mai 1925. Der Bildhauer hatte vorher durch eine Klinger-, Klengel- und Pembaur-Büste die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Sein Brahms, den vorangegangenen Werken weit überlegen, zeigt den ganzen Mann, den Menschen und Künstler. Das Bildwerk experimentiert nicht, tastet und sucht nicht, es ist die Leben gewordene, tief beseelte Gestalt; doch offenbart dieses Denkmal bei aller Vergeistigung auch den irdischen Menschen, den Leiderfahrenen und Leidgeklärten, erfüllt von stiller Inbrunst und reifer Milde. Leistner hat als Studien zu seinem Bildwerk mehrere Kohlezeichnungen gefertigt, deren baldiges Erscheinen im Kunsthandel sehr zu wünschen wäre. Erfreut werden unsere Leser vernehmen, daß Bronzeabgüsse dieser Büste käuflich zu erhalten sind. Anfragen erbittet der Künstler an seine Adresse in Leipzig, Kaiserin-Augusta-Straße 12.

Unser Bestreben, von den Großmeistern möglichst alle Bildnisse zu sammeln, kommt auch in den *Anton Bruckner* gewidmeten beiden Blättern zum Ausdruck. Neben einer Büste, 1923 geschaffen von dem Wiener Bildhauer *Franz Forster*, die intime Aufnahme des Meisters am Klavier, die zugleich Einblick verschafft in die Umwelt, wo klösterliche Einfachheit mit strenger Frömmigkeit wetteifert. Die Büste, hart in der Linienführung und von unerbittlichem Ernst der Auffassung, wirkt wie ein Gegenbeispiel zu Leistners Brahms-Darstellung; sie betont die markanten Züge des Antlitzes und die monumental gesteigerte charakteristische Linie des Imperatorenkopfes mit eindringlichster Schärfe.

Die letzte Aufnahme von *Johann Strauß* in Ischl und die Wiedergabe einer Partiturseite aus der »*Fledermaus*« mit Orlofskis Couplet »'s ist 'mal bei mir so Sitte« sind Begleiterinnen zu Ernst Decseys, des Johann-Strauß-Biographen Gedenkartikel zum 100. Geburtstag des Schöpfers einer göttlich leichtfüßigen Musik.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bach, Joh. Christ.: Sinfonie (B). Herausgegeben von Fritz Stein. Peters, Leipzig.
Dunn, James P.: Overture on Negro themes. Fischer & Brothers, Neuyork.
Mallia-Pulvirenti, Josia: Espressionismo. Symph. Poem. Chester, London.
Schumann, Georg: op. 72 Variationen und Gigue über ein Thema von Händel. Schlesinger, Berlin.
Taylor, Deems: op. 12 Through the looking glass. Five pictures from Lewis Caroll. Fischer & Brothers, Neuyork.
Unger, Hermann: op. 26 Jahreszeiten. Suite. Tischer & Jagenberg, Köln.

b) Kammermusik

Baußnern, Waldemar v.: Suite für Vcell und Pfte. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Bloch, Ernest: Klavierquintett. Univers.-Edit., Wien.
Cords, Gustav: Leichtes Streichquartett f. Anfänger. Schott, Mainz.
Eisler, Hanns: op. 7 Duo für Viol. u. Vcell. Univers.-Edit., Wien.
Golyscheff, Jef: Zwölftondauermusik. Trio für V., Bratsche u. Vcell. Schlesinger, Berlin.
Grosz, Wilhelm: op. 6 Sonate f. Klav. und Viol. Univers.-Edit., Wien.
Gund, Robert: op. 44 II. Sonate (a) f. Viol. u. Pfte. Doblinger, Wien.
Janaček, Leos: Streichquartett. Hudebni Matice, Prag.
Kouba, Josef: Streichquartett (c). Hudebni Matice, Prag.
Mahn, Ernst Rich.: op. 6 Sonate (C) f. Viol. u. Pfte. Gebr. Reinecke, Leipzig.
Miles, Percy Hilder: Sextet (g) f. 2 V., 2 Vlas, Vc. and Double B. Stainer & Bell, London.
Schönberg, Arnold: op. 26 Quintett f. Flöte, Ob., Klarin., Horn u. Fag. Univers.-Edit., Wien.
Vycpálek, Ladislav: Streichquartett (C). Hudebni Matice, Prag.
Wiener, Jean: Suite p. Viol. et Piano. Eschig, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Auer, Leopold: Drei Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert. Univers.-Edit., Wien.
Barwinskij, Wassili: Liebe. Drei Sätze für Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Brückner, Oskar: op. 62 Fünf Vortragsstücke f. Vcell allein. André, Offenbach.
Deutsch, Adolf: Glockenspiel-Anleitung. Merseburger, Leipzig.
Farjeon, Harry: Six Préludes f. Piano. Paxton, London.
Feinberg, Samuel: op. 13 Sechste Sonate; op. 15 Drei Präludien f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Fischer, Oskar: op. 12 Vierundzwanzig melodische Übungen f. Flöte. Mittelleicht bis mittelschwer. Rob. Forberg, Leipzig.
Franke, Fred: op. 6 Traumland. Acht Visionen für Pfte. Schlesinger, Berlin.
Haba, Alois: op. 19 Phantasie Nr. 2 f. Vierteltonklavier. Univers.-Edit., Wien.
Heller, M. P.: op. 79 Oktaven-Etüden in Tanzform für Pfte. Birnbach, Berlin.
Jarnach, Philipp: op. 18 Sonatina (Romancero I) f. Pfte. Schott, Mainz.
Petyrek, Felix: Drei Tänze f. Flöten. Univers.-Edit., Wien.
Pizzetti, Ildebrando: Tre canti p. Viol. o Vcello e Pfte. Ricordi, Milano.
Rabaud, Henri: Le miracle des loups. (Film.) Klav., zweih. Eschig, Paris.
Rathsach, Vitus: System Rathsach. Für jeden Geiger und Cellospieler ein Weg, den vollkommenen Ton und die vollendete Technik der Virtuosen zu erlangen. Vieweg, Berlin.
Ravel, Maurice: Jeux d'eau f. Pfte. Schott, Mainz.
Schönberg, Arnold: op. 25 Suite (im Zwölftonsystem) f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Schulhoff, Erwin: Ostinato f. Pfte. II. Suite f. desgl. Univers.-Edit., Wien.
Spohn, Eugen: op. 2 Drei Klavierstücke. Sulze & Galler, Stuttgart.
Toch, Ernst: op. 35 Konzert f. Vcell. Schott, Mainz.
Tscherepnin, Alex.: Neuf Inventions p. Piano. Schott, Mainz.
Wiener, Jean: Sonatine syncopée p. Piano. Eschig, Paris.
— Concerto Nr. 1 Franco-American for Pfte. Derselbe Verlag.
Willner, Arthur: op. 26 II. Klaviersonate. Univers.-Edit., Wien.
Wunsch, Hermann: op. 22 Kammerkonz. f. Pfte. Ausg. f. 2 Pfte. Schott, Mainz.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Beethoven, op. 113 Die Ruinen von Athen. Ein Festspiel. Unter teilweiser Benutzung des Balletts »Die Geschöpfe des Prometheus« neu herausg. und bearb. v. H. v. Hofmannsthal u. Richard Strauß. Fürstner, Berlin.

Händel: Tamerlan. Oper. Für die deutsche Bühne bearb. von H. Roth. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schüler, Karl (Magdeburg): Die Christrose, eine Weihnachtslegende (Oper), noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangsmusik

Alfano, F.: Sei Liriche p. canto e Pfte. Ricordi, Milano.
Bartels, Wolfgang v.: Minnesänge. Fünf Lieder f. Ges. mit Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Beer-Walbrunn, Anton: op. 62 Kindelwiegen. Drei alte Weihnachtslieder f. Sopr. oder Tenor, Pfte., Geige u. Vcell. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.
Bornschein, Eduard: Fünf Lieder nach Ged. von F. Lienhard f. Ges. mit Pfte. Schott, Mainz.
Bruckner, Anton: Am Grabe (Trocknet eure Zähren) f. Männerchor. Univers.-Edit., Wien.
Dinkel, Rudolf: Spielmannslieder nach Rud. Baumbachs Texten f. Männerchor. Hochstein, Heidelberg.
Dombrowski, Hansmaria: Liederlust Nr. 5/7 für Ges. mit Pfte. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.
Graener, Paul: op. 70 Sieben Lieder, Gedichte von O. J. Bierbaum. Für eine Singst. mit Klavier. Simrock, Berlin.
— op. 71 Lönslieder für desgl. Bote & Bock, Berlin.
Haas, Jos.: op. 63 Tanzliedsuite nach altdeutschen Reimen f. Männerch. Schott, Mainz.
Hecht, Gustav: op. 66 Alter Sang, neuer Klang. Deutsche Volkslieder meist älterer Zeit f. dreist. Frauenchor frei bearb. Heft 2. Vieweg, Berlin.
Lothar, Marc: op. 9 Drei Lieder für Ges. mit Pfte. Simrock, Berlin.
Ludwig, Franz: op. 9 Zwei Männerchöre a capp. Schott, Mainz.
Marteau, Henri: op. 31 Fünf Schilflieder von N. Lenau f. Bariton mit Pfte. u. oblig. Bratsche. Simrock, Berlin.
Mehler, Friedr. (Visby): Der letzte Recke. Ballade f. Barit., Männerchor u. Orch., noch ungedruckt.
Meßner, Joseph: op. 13 Das Leben. Sinfon. Chorwerk für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfe u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Möllendorff, Willi: op. 28 Zwei Männerchöre. Schott, Mainz.
Moeschinger, Albert: Fünf Lieder nach Ged. von N. Lenau f. Singst. mit Pfte. Hug, Leipzig.
Müller-Hartmann, Robert: op. 16 Fünf chinesisch-indische Lieder f. Ges. mit Pfte. Benjamin, Hamburg.
Nagel, Wilh.: op. 16 Festgesang nach Psalm 100 f. Männerchor u. Orch. Hug, Leipzig.
Oser, Hans: Drei Lieder im alten Ton nach Texten aus »Des Knaben Wunderhorn«, für Männerchor. Hug, Leipzig.
Pestalozzi, Heinr.: op. 46 Zwei Männerchöre; op. 48 Drei Männerchöre. Schott, Mainz.
Pfeiffer, August: Drei Gesänge für Männerchor, Sopransolo u. Orch. Blatz, Ludwigshafen.
Reuß, August: op. 44 Sechs Lieder f. mittl. Stimme mit Pfte.; op. 49 Mehrstimm. Kinderlieder mit oder ohne Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Schmid-Kayser, Hans: Das Kunstlied. Eine Sammlung von Liedern unserer Meister zur Laute gesetzt. Heft 13/14 (J. A. P. Schulz). Vieweg, Berlin.
Schnabel, Alex. Maria: op. 12 Marien- und Kinderlieder; op. 16 Drei Gesänge nach Gedichten von Chr. Morgenstern f. 1 Singst. u. Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schüler, Karl (Magdeburg): Das rote Herz, ein Liederzyklus f. Bariton u. Klav.; Die Lieder des Narren von J. O. Bierbaum f. desgl.; Fünf Lieder von Storm und Raabe f. mittl. Stimme mit Klavier, noch ungedruckt.
Schütz, Heinr.: Die deutsche Messe f. gem. Chor (Rud. Holle). Schott, Mainz.
Sibelius, Jean: op. 88 Sechs Gesänge f. Singst. und Klav. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.
Unger, Hermann: op. 44 Abendlied in der Zechenkolonie f. Männerchor mit Orgel ad lib. Tischer & Jagenberg, Köln.
Vietor, Otto: Wegewarte. 15 Lönslieder. Haake, Bremen.
Wenzel, Eberhard: op. 4 Fünf Männerchöre nach Ged. von H. Löns. Schott, Mainz.
Wladigerow, Pantscho: op. 5 Sechs lyrische Lieder m. Pfte. Text von G. Dabe. Univers.-Edit., Wien.
Zoellner, Heinr.: Fünf Quartette f. Männerchor. Heinrichshofen, Magdeburg.

III. BÜCHER

Armin, George: Der Modegesanglehrer oder Vom Wahne des Gesangsschülers. Ein Kulturdokument. Mimir-Verl., Stuttgart.
Bach, Joh. Seb., als Legende erzählt. Von Heinrich Sitte. E. Reiß, Berlin.
Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten. Von Stephan Ley. B. Cassirer, Berlin.
Cherbuliez, A. E.: Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. Hug, Leipzig.
Gondolatsch, Max: Die schlesischen Musikfeste und ihre Vorläufer. Hoffmann & Reiber, Görlitz.
Koch, Markus: Kurzgefaßte Einführ. in das Eitzsche Tonwort und seine unterrichtl. Verwendung. Stürtz, Würzburg.
Leux, Irmgard, s. Neefe.
Ley, Stephan, s. Beethoven.
Nielsen, Alfred: Sang-Katalog. Alfabetisk Stikordsfortegnelse over de paa Danske, Norske og Svenske forlag.
Neefe, Christian Gottlob (1748—1798). Von Irmgard Leux. Kistner & Siegel, Leipzig.
Sitte, Heinrich, s. Bach.
Weigl, Bruno: Harmonielehre. 2 Bde. Schott, Mainz.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ANTIKE UND MODERNE MIMUSOPER UND -OPERETTE UND DER PAPYRUSFUND VON OXYRHYNCHOS

VON

HERMANN REICH-BERLIN

»Wie nennt man gleich das Stück? Das Ding ist schwer,
Man kennt die Gattung hierzuland nicht mehr?
Etwa 'nen ›Mimus‹, ›mimische Hypothese‹?
Wie sie Philistion, der Weltverächter
Ersonnen, der gestorben am Gelächter?«
Gerhart Hauptmann

»Wir müssen wieder den Mimus haben, um zum Drama zu kommen.« Nietzsche

Heute haben wir den Mimus und kennen seine erstaunliche, Jahrtausende alte Geschichte bis auf den heutigen Tag. Wir kennen des Mimus großen Klassiker Philistion und daneben die kleineren, Sophron, Herondas, Theokrit mit seinen bukolischen Mimen, kennen das antike Eulenspiegelbuch aus dem Kreise des Mimus, kennen den Einfluß des Mimus auf die Heroen der Weltliteratur, auf Plato und seine mimischen Dialoge, auf die Charaktere Theophrasts, auf Petron und Apuleius, den antiken Roman und selbst auf des Cervantes Don Quichotte, auf Novelle und Satire, Fabel, Märchen, Epigramm, auf alte und neue Komödie, Aristophanes und Menander, Plautus und Terenz, bis auf Lessings »Minna von Barnhelm«, auf das mittelalterliche Mysterium, auf Molière, den großen Maistre Mimin der Franzosen, auf Shakespeare und seine mimischen Clowns bis auf Goethes »Faust« mit Mephisto, dem mimischen Clown Teufel. Wir wissen, daß der Mimus von Aristoteles und seinen Schülern zuerst in die Betrachtung der Poetik, Ästhetik und Literaturgeschichte eingeführt wurde. Von des Aristoteles großem Schüler Theophrast stammt die Definition des Mimus als einer Mimesis (Nachahmung) des Lebens, die sich selbst vor der Darstellung des Unanständigen nicht scheut. Darum heißt der Mime auch Biologe, Darsteller des Lebens, und man spricht von mimischer Biologie. Wir wissen vor allem auch, daß der große Theatermimus des römischen Kaiserreiches, der alle Bühnen des griechisch-römischen Weltreiches beherrschte, im letzten Grunde Oper und Operette war, mit rauschender Musik, Gesang und Tanz, Mimus und Pantomimus zugleich. Die Wiederentdeckung des Mimus und seines Einflusses auf die Weltliteratur ist beschlossen in meinem Mimuswerk, Band I u. II, Berlin 1903, Weidmann, und den zahlreich sich anschließenden Büchern und Abhandlungen vieler Gelehrter von Genie und Ruf wie: Wilhelm Wundt, der verstorbene Leipziger Philosoph, Joseph Horovitz, Leopold v. Schröder, Paul v. Winterfeld, Achim v. Winterfeld, Waldemar Oehlke, K. Th. Preuß, Lert, Enzinger, Benedetto Croce, Ettore Romagnoli, F. M. Cornford, Boissier, Egil Roßtrup, George Brandes, Lutz Weltmann, Walter Janell, Rudolf Schade, Siegfried Aschner und andere.

Auf dieser Grundlage hat dann Lert in seinem genialen Buche »Mozart auf dem Theater« den Beweis geführt, daß der Mimus der Vater der modernen Oper ist. Ihm folgte hier Graf Gottfried Hochberg, den Professor Walter Janell in dem Buche »Mime und Mimus« mit Recht neben Lutz Weltmann meinen ältesten Schüler in der neuen Mimusforschung nennt, mit dem ausgezeichneten Essai »Mozart und die Zukunft der deutschen Volksoper« (Berliner Tageblatt 23. 10. 1921). Und während bisher noch niemals in den Geschichten der Musik des Mimus gedacht wurde, hat jetzt Moser schon im ersten Bande seines großen Werkes seiner durchaus nicht mehr vergessen.
Aber alle diese Gelehrten, Philosophen, Ästhetiker, Dichter, Dramatiker und Dramaturgen, die auf dem neuen Mimuswege gehen, stützen sich dabei nur auf meine, in der mühsamen, kritischen und synthetischen Arbeit eines Jahrzehnts gewonnene Rekonstruktion des antiken Bühnenmimus. Doch das war ja nur ein buntes Mosaik, zusammengesetzt aus tausend Fragmenten, kleinen und kleinsten Splittern, nach antiken Inschriften, Bildwerken, Wandgemälden, Vasenbildern, Bronzen, Terrakotten, Mosaiken, nur ein ferner, farbiger Abglanz des einstigen großen Seins. Kein Bühnenmimus war wirklich überliefert, gerettet, vorhanden; keine Mimusoper richtig erhalten.
Da gab ein halbes Jahr nach dem Erscheinen meines »Mimus« das Wunderland Ägypten aus seinem geheimnisvollen, unerhörte Schätze bergenden Boden ein simples, zerrissenes und zerschlissenes Papyrusblatt etwa in Folioformat heraus, mit Szenen aus einer antiken Mimusoper. Dieser Papyrus und diese Oper entstammen dem zweiten Jahrhundert nach Christus, als schon längst nicht mehr die alten Pharaonen, auch nicht die griechischen Ptolemäer an ihrer Statt in Ägypten herrschten, sondern die Kaiser Roms; es ist gefunden auf dem Boden der ägyptischen Provinzstadt Oxyrhynchos, wo heute der Flecken Behnesa liegt. Das Blatt ist an den Rändern besonders nach links hin arg zerfasert. Auf der Vorderseite stehen drei Kolumnen von sechsunddreißig und dreiunddreißig Zeilen; die erste Kolumne ist nach links hin stark beschädigt, kaum die Hälfte jeder Zeile ist erhalten. Ähnlich steht es mit der Rückseite. Das Ganze zeigt überhaupt starke Textlücken infolge von Löchern mitten im Papyrus. Die Schrift ist eine ziemlich große Halbunziale und läßt auf das zweite Jahrhundert nach Christus als Zeit der Niederschrift schließen.
Dieses Textbuch der ersten antiken Oper erinnert an Mozarts »Entführung aus dem Serail«, soweit man es aus dem verstümmelten Papyrus erkennen kann. Allerdings ist es nicht das eigentliche Textbuch, sondern nur ein Merkzettel für die musikalische Begleitung, den sich der Regisseur nach dem Textbuch hergestellt hatte für seinen eigenen Gebrauch bei der Aufführung. Selbst dieser Zettel ist noch stark verstümmelt, aber immerhin erkennen wir deutlich, daß es sich um ein großes Bühnenstück handelt. Das große mimische Bühnenstück, wie ich es rekonstruiert hatte, nun endlich erschien es ganz in der vorausgeahnten und postulierten Gestalt. Und es hatte auch sichtlich die äußere, von

mir festgestellte, für griechisches Gefühl eigentlich ganz unerhörte Shakespearesche Form des Dramas, Prosa, Sprechvers, Couplet und den groteskkomischen Clown mit seinen Sprüchen und Tänzen. Und wie es sich für ein großes modernes Drama gehört, ist hier die Zahl der Schauspieler nicht etwa wie in der klassischen Tragödie und Komödie eine beschränkte, sondern sehr groß. Da ist die Heldin Charition, ihr Bedienter, der Clown, die lustige Figur, ferner ihr Bruder, dessen Steuermann, ein anderer Begleiter des Bruders, der indische König, dazu das Gefolge des Königs, indische Weiber, ferner Matrosen, Soldaten usw. Kurz, das ganze Personal einer modernen großen Oper.
Otto Crusius, der vor wenigen Jahren verstorbene Münchener Philologe und Präsident der Münchener Akademie, erhob meiner Rekonstruktion des großen mimischen Bühnenstückes gegenüber einmal die Frage: »Es kommt vor, daß Astronomen an den Bahnstörungen der Nachbarn die Existenz eines Himmelskörpers erschließen, der später beobachtet wird. War hier — er meint dem Mimus gegenüber — etwas Ähnliches Ereignis geworden?« In der Tat, dieser Stern des Mimus, um nun einmal schon die hohe Crusiussche Terminologie gegenüber meiner bescheidenen kritischen Forschung anzuwenden, war erschienen im Mimus von Oxyrhynchos. Das wurde besonders klar durch die vortreffliche Deutung dieses Fragmentes durch den dänischen Schauspieler, Regisseur und Kenner der Theatergeschichte, Dr. Egill Rostrup, in den Schriften der königlichen Akademie der Wissenschaften von Dänemark. (Estrait du bulletin de l'année 1915, Nr. 2.)
Das Erstaunlichste aber, was bisher noch immer nicht genügend bedacht ist, war, daß dieser Mimus sich sehr der Oper nähert. Die Heldin dieser Oper, ein schönes griechisches Fräulein, ist, vielleicht nach einem Schiffbruch, mit ihrem Diener in die Gewalt eines indischen Königs geraten. Als Gefangene lebt sie, wie Iphigenie, in einem Tempel der Mondgöttin, das heißt also der Artemis, am Strande des Indischen Ozeans, zu ihrer Rettung kommt ihr Bruder zu Schiff herbei. Bei einem hohen, prunkvoll gefeierten Götterfeste macht er den indischen König und sein ganzes Gefolge mit schwerem griechischen Weine trunken, wie Odysseus den Polyphem, wirft ihn in Fesseln und fährt dann glücklich mit der befreiten Schwester davon. Es ist eine Art Parodie der Iphigenie auf Tauris, eine ernste Handlung, reichlich untermischt mit komischen Intermezzi und Clownerien, wie etwa Mozart in der »Zauberflöte« Mimus und Mysterium vereint.
Häufig finden sich nun in und neben dem Text Zeichen, die auf die Musik des Mimus gehen, besonders $\bar{\dot{\tau}}$, also ein kleines griechisches Tau mit Punkt und horizontalem Strich darüber. Dieses Zeichen bedeutet: *τυμπανισμός*, Paukenschlag, oft steht auch *τυμπανισμὸς πολύς*, das heißt großer Paukenwirbel und endlich *τ(υμπανισμοί)ε*, das heißt fünfmal Paukenwirbel.
Die Personen des Stückes sind am Rande des Papyrus neben ihren Dialogpartien mit je einem großen Buchstaben vermerkt, zum Teil auch mit anderen

Bezeichnungen wie zum Beispiel der König und die verschiedenen indischen Damen und Herren seines Gefolges. Mit A ist natürlich die Hauptrolle bezeichnet. Es ist die Rolle der Opernheldin. Sie ist die einzige Person in diesem fragmentarischen Stück, deren Namen wir kennen: Charition, von Charis, die Anmut. Charition gehört eben in den Kreis der Charitinnen, Anmut und Liebenswürdigkeit strahlen von ihr aus. Ihre Rolle wird von einer der bezaubernden Primadonnen gesungen sein, wie wir sie jetzt aus der Geschichte des Mimus kennen, wie etwa die verführerische Margarito, die der Bischof Nonnos von Panopolis von ihrem üppigen, mimischen Sündendasein zum asketischen Christentum bekehrte und zur Nonne machte. Derselbe Nonnos, der in seiner sündigen Jugend das große Epos und Loblied auf Dionysos sang, den Herrn des Theaters; oder auch die schöne Mimin Theodora, die spätere Kaiserin von Byzanz, mit der der Mimus den Thron der Cäsaren bestieg. Die Charition unserer Mimusoper ist durchaus sentimentale Opernheldin, liebenswürdig, edel, fromm, rein, eine gute Tochter. Auch ihr Bruder, der zu ihrer Rettung herbeieilt, ist ernsthafter Opernheld; er trägt die Bezeichnung G, spielt also erst die dritte Rolle; die vierte hat der Steuermann des Schiffes mit der Bezeichnung D, die zweite Rolle spielt Charitions Bedienter, der Clown; darum wird er mit B bezeichnet. Dieser Hanswurst ist von einer ungeheuren, elementaren Drolligkeit. Trotz seiner Verschlagenheit und närrischen Frechheit gerät er immer wieder aus einer peinlichen Verlegenheit in die andere. So wird er einmal von einem Haufen mit großen Bogen bewaffneter Indierinnen angegriffen, die wohl einen der Opernchöre bildeten. Aber wie Vater Zeus hat er im gefährlichsten Moment immer einen gewaltigen Donnerschlag bereit. Er ist offenbar einer der dickbäuchigen, ewig hungrigen, ewig fressenden Clowns aus dem Mimus. Sein Bäuchlein ist ein derartig starker Gasentwickler, daß ihm jeden Augenblick dumpf dröhnender Donner zur Verfügung steht. So heißt es einmal: »Mein Popo ist zusammengekniffen, doch bald werden wie der Sturm auf dem Meere meine ›Winde‹ (*πορδαί*) ihr Sausen hören lassen.« Davor flieht entsetzt auch die stärkste feindliche Übermacht. Aber als Mann von Welt fragt er, ehe er seine duftende Kanonade beginnt, seine zarte Herrin Charition um Erlaubnis. Da nun solche Donnerschläge nicht dem Schauspieler nach Belieben abverlangt werden können, sind sie in dieser antiken Oper in Musik gesetzt, und das Orchester bläst im rechten Augenblick Tusch; daß das in den komischen Partien dieser Oper recht oft geschah, beweist das musikalische Zeichen *πορ* (*πορδή*), das sich in und neben dem Text häufig findet. Die Antike fühlt da in Oper und Mimus ganz elementar. Weil die Rolle des Clowns neben der Heldin offenbar die wichtigste ist, ist von ihr auch in diesem zerfetzten Papyrus besonders viel erhalten. Als Charition, ihr Bruder und der Clown den Plan zur Entführung fassen, meint der verschmitzte Hanswurst:

»Herrin Charition, richte dich so ein, wenn du kannst, daß du eins von den Weihgeschenken der Göttin unter den Arm nimst,«

Dafür muß er sich von der edel gesinnten Heldin zurechtweisen lassen:

»Schweig! Nicht dürfen die, die der Rettung bedürfen, unter Tempelraub diese von den Göttern erbitten. Denn wie können sie diese Gebete erhören, wenn sie damit einer Schlechtigkeit ihr Mitleid schenken? Das Eigentum der Göttin muß nach göttlichem Gesetz unangetastet bleiben.«

Doch darauf meint er unverfroren: »wenn du es nicht willst, dann will ich es tun.« — Sie aber verbittet sich solche dummen Scherze.

Der Stolz auf die abwehrende Kraft seiner, nun sagen wir einmal »Winde« ist bei diesem windigen Burschen so groß, daß er sich sogar eine Göttin der »Winde« erfindet. So ruft er einmal aus:

»Ich weiß, daß mein Popo zweckmäßig eingerichtet ist —
So sehr nämlich habe ich Bauchgrimmen, daß ich in meinem Popo unendliche Stürme herumtrage. Göttin der Winde, wenn ich entkomme, lasse ich dir ein Standbild aus Silber gießen und stelle es auf.«

Vielleicht hat diese übermütige musikalische Posse wirklich den Schluß, daß die Heldin mit allen ihren Getreuen heimkommt in das heitere Griechenland und der Clown seiner windigen Göttin wirklich die silberne Statue noch errichtet unter dem übermütigen Jauchzen, Jubeln und Lachen der Mimuschöre — mythologischer Mimus.

Neben dem ersten Clown dieses Mimus steht noch ein zweiter, der nicht viel weniger wie er zu grimassieren, zu springen, zu tanzen, zu tollen, zu singen versteht, das ist der »indische König«. Er ist ganz und gar burlesker Trottel und Tolpatsch. Zwar zieht er prunkvoll und feierlich mit großem Gefolge vor dem Tempel zum Feste der Mondgöttin auf: es ist große Opernszene mit rauschender Musik, Gesang, Tanz, Ballett, Chören von Männern und Frauen. Doch dabei gibt der König wie sein Gefolge ein schreckliches, das laute Lachen des Mimus erweckendes, indisches Kauderwelsch zum besten. Ich gebe ein Beispiel: So sagt der König:

Panumbretikatemanuambretuneni

und feierlich wiederholt oder singt sein Gefolge zweimal:

Panumbretikatemanuambretuneni
Parakumbretikatemanuambretuneni

Am drolligsten freilich ist es, wenn der König und der Clown, der kein Indisch versteht, miteinander radebrechen und zu heillosen Mißverständnissen kommen, was für den Clown mit Prügeln endet. Schließlich aber besinnt der König sich mit einem Male, daß er doch Griechisch kann, und beginnt eine gefühlvolle Arie zum Preise der Mondgöttin. Der Anfang lautet in prosaischer Übersetzung:

»Einen furchtbar barbarischen Tanz führe ich auf, Göttin Selene,
im Rhythmus mit wildem Barbarenschritt voranschreitend.
Ihr Fürsten der Inder, zum heiligen Liede fügt
den eigenen indischen Schauspielerschritt im Wechsel.«

Eine Arie, bei der er zugleich springt und hopst, und mit ihm springen und hopsen die betrunkenen indischen Damen und Herren, und der Hanswurst hat sicher nach Herzenslust mitgetanzt. Ein jauchzender Übermut und Unsinn ist hier in toller Phantastik losgelassen.
Zum Schluß fällt der schwer bezechte König mitten im Tanze um, seine getreuen Inder folgen ihm — eine sicher zum Totlachen gemimte Szene. Die Griechen springen herzu, der König wird gefesselt und muß kläglich zusehen, wie die Dame seines Herzens an der Hand des Bruders zu Schiff verschwindet. Es ist der richtige König aus dem Mimus.
Der Mimus ist eben von Uranfang an demokratisch gerichtet und weil er stets das niedrige Volk gegen die Vornehmen in Schutz nahm, hat er besonders gern die höchste Obrigkeit, die Götter des Olymps, verspottet im mythologischen Mimus und dann die irdischen Götter, die Könige und die Kaiser, und wie er selbst den König des Himmels Zeus und seine ganze hohe Familie in burlesken Szenen vorführte, so war auch der »König« ein burlesker Typ des Mimus. So wurde der Judenkönig Agrippa, ein Nachkomme des großen Herodes, bei der Durchreise in dem mimenfrohen Alexandrien von dem antisemitischen Gassenpöbel als König aus dem Mimus mit allen Späßen, Foppereien und Lazzi des Mimus verhöhnt. Der Pöbel griff einen Narren auf Namens Karabas, setzte ihm eine Krone aus Papier auf, gab ihm eine Lumpendecke als Königsmantel und einen Papyrusstengel als Zepter in die Hand, Jünglinge traten mit Stäben auf der Schulter als seine Trabanten auf, und dann huldigte man diesem Mimuskönig und sprach ihn »Maris« an, weil dies nach Meinung der Menge der syrische Titel des Judenkönigs Agrippa war. Solch eine Mimusszene haben auch die römischen Soldaten bei der Geißelung und Dornenkrönung Christi mit dem Herrn als dem Judenkönig und König aus dem Mimus aufgeführt.
So greift der Mimus selbst in die heilige Geschichte hinein. (Vgl. meinen »König mit der Dornenkrone«, B. G. Teubner, Leipzig 1904, und Professor Josef Horovitz, »Spuren von Mimen im Orient«, Meyer & Müller, Berlin 1905.) Aus dem Mimus stammen alle diese Sultane und Operettenkönige späterer Zeiten. Und ein Vorfahre von diesen ist nun besonders unser »indische König«.
Es ist interessant genug, daß dieser Mimus in Indien spielt wie Mozarts »Entführung aus dem Serail« in der Türkei. Das gehört mit zur mimischen Phantastik. Auch habe ich in meinem Mimuswerke bewiesen, daß die griechischen wandernden Mimentruppen unter Alexander dem Großen und seinen Diadochen auf ihren weiten Weltwanderungen auch nach Indien gezogen sind und dort den letzten Anstoß zur großen indischen Dramatik gegeben haben. So beruht die berühmte Sakuntala, die schon Goethe entzückte, auf dem bukolischen Mimus; und das bedeutendste Drama Indiens, »Das Tonwägelchen« (Mricchakatika), kann unter dem Titel »Vasantasena« trotz aller indischen Ureigentümlichkeit noch heute auf unseren Bühnen mit Erfolg aufgeführt werden, weil es Form und Art des antiken Bühnenmimus hat. Während

die anderen indischen Dramen, die sich im Laufe der Jahrhunderte immer mehr von der Art der Vasantasena und des griechischen Mimus entfernen, für unser Gefühl allzu indisch und allzu abstrus wären; der indische Mimus erregte dann die Dramatik des fernen Ostens, insbesondere Chinas und Japans.*)

Dieses wäre also eine allerdings nur sehr bruchstückweise und unzusammenhängend überlieferte Mimus*oper*. Aber eine antike Mimus*operette* ist uns sogar *vollständig* erhalten. Das ist der letzte, groteske Akt des »Stichus« von dem römischen Komödiendichter Plautus. Hier fehlt durchaus Fabel, Intrige, jeder eigentliche dramatische Zusammenhang. Das ist keine regelrechte Komödie mehr, es ist ein Mimus, und zwar ziemlich simpler Art. Alles ist einfach auf Theaterwirkung gestellt, auf Gesang, Couplet, Tanz, Musik, Mimik, Eulenspiegelei und Bacchanal.

Wie in der Mimusoper von Oxyrhynchos wird hier ein wildes Gelage gefeiert, nur pokuliert und tanzt kein indischer König mit seinem Gefolge, sondern zwei Sklaven, Stichus und Sagarinus. Besonders Stichus ist der Hanswurst aus dem alten Mimus, das dickbäuchige, phallische Untier, der nächste Vetter der Satyrn, voll derber Lüsternheit, Freß- und Sauflust. Neben ihnen steht auf der Bühne ein einziger Flötenbläser und bläst während des ganzen Stücks nach deren Anweisungen.

Dabei wird die Musik auf ihren Wunsch immer erotischer, sinnlicher, lasziver. Sie fordern sich gegenseitig zum Wettkampf im Tanz heraus, und tanzen immer frecher, übermütiger, lustiger, und schließlich gehen dabei die Verse in Naturlaute über: Babä, Tatä, Papä. So heißt es ähnlich in der Mimusoper ≍ ei ≍ ia ≍ da. Dann gibt es zum Schluß unter diesen erotischen Gebärden- und Brunsttänzen noch einen homosexuellen, d. h. einen Cinädentanz, einen perversen Cancan. Hier toben sich elementare, erotische Urtriebe der Menschheit aus in wildem Übermut, ja wollüstiger Raserei. Außer den beiden Clowns erscheint nun das beiden gemeinsame Liebchen, ein zierliches, schickes, geputztes, übermütig freches Ding von höchster erotischer Ausgelassenheit. Sie führt sich treffend gleich mit den Worten ein: »Ich will mit beiden, denn ich liebe beide«. Was diese Keusche will, ist klar. Nachher läßt sie sich erbitten und führt einen Tanz auf, der offenbar die erotische Lust der beiden Liebhaber mächtig anschwellen läßt.

Plautus kommt vom Mimus, das zeigt schon sein Name: Titus Maccius Plautus. Maccius leitet sich nämlich von Maccus her, und Maccus ist ein Hanswurst in dem italischen Mimus, der Atellana. Als Hanswurst hatte Plautus seine Theaterlaufbahn begonnen. Nun bedeutet der Beiname »Plautus« selbst Plattfuß; im Mimus traten nämlich die Schauspieler ohne Kothurn oder Soccus auf, also mit planen Füßen, daher der Mime auch gern Planipes ge-

*) Vgl. hier meinen »Mimus« Bd. II, Kapitel VII, Karagöz (Der Mimus im Orient), Kapitel VIII, Der Mimus in Indien; ferner Leopold v. Schroeder, Mimus und Mysterium im Rigveda.

nannt wurde, »Plattfuß«. Also bedeutet Plautus, der Plattfuß, einfach Plautus, der Mime. So kannte und liebte ihn Rom. So gab er der regelrechten, klassischen Komödie durch den Mimus das Volksstück, neues volksmäßiges Leben, so gab er am Schluß des Stichus, die ganze regelrechte, klassische Komödientechnik beiseite schiebend, einen Mimus — eine Mimusoperette.
Vergleichen wir nun die Mimusoper von Oxyrhynchos mit dem musikalischen Mimus bei Plautus, so müssen wir sagen, es ist in der Zeit von Plautus bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, aus dem die Handschrift der Mimusoper stammt, nicht wie sonst in der antiken Bühnendichtung und -technik ein Rückschritt, sondern ein großer Fortschritt gemacht. Bei Plautus wird das Stück nur von den Weisen eines einzigen Flötenspielers begleitet, in der Mimusoper aber spielt ein ganzes Orchester, Pauken, Flöten, Cymbeln, Trompeten. Bei Plautus sind nur vier Schauspieler auf der Bühne, den Flötenspieler mit eingerechnet. Im Charition-Mimus erscheinen ganze Scharen. Ebenso ist die Stimmung eine verschiedene, hier Operetten-, dort Opernstimmung. Die Heldin Charition ist liebreizende, vornehm-sentimentale Opernheldin; das Liebchen aus dem Stichus fesche, erotische Operettensoubrette. Außerdem wimmelt der Stichusmimus von dreisten Obszönitäten. In der Oper von Oxyrhynchos wird dagegen auf Laszivität ganz verzichtet. Mit Charition wird niemand erotische Possen reißen oder von ihr Brunsttänze erwarten. So tritt denn hier auch gar nicht der feurige, junge Liebhaber auf, der cultus adulter, der geschniegelte Ehebrecher, sondern der »indische König« ist als Liebhaber Trottel und Tolpatsch, aber nicht Verführer. In dieser Oper als einer Parodie auf die Iphigenie auf Tauris hat wohl Charition in den ersten, leider ganz verlorenen, mehr ernsthaften Szenen, das Land der Griechen mit der Seele suchend, schmelzende Sehnsuchtsarien gesungen, dann in rührenden Wiedersehensszenen mit dem Bruder bezaubernde Duette. Erst gegen Schluß hin kommen dann die burlesken Trink- und Tanzszenen mit dem indischen König, dem höchst burlesken Ersatz des Königs Thoas in der Iphigenie des Euripides wie Goethes. Doch selbst in diesen Clownszenen und Hanswurstiaden bleibt dieser Mimus mit großen Chören und prunkenden Aufzügen mit Orchester und rauschender Musik noch immer große Oper.
Wollen wir nun aber die Mimusoper und Mimusoperette in ihrem innersten Wesen begreifen, in ihrer Üppigkeit und Erotik, in ihrer Clownerie und ihrem Übermut, so müssen wir einkehren in die Urzeit und Urreligion der Menschheit und zu ihrem heiligen Geheimnis.
Denn diese Uranfänge liegen noch weit vor Homer und der homerischen Poesie, weit vor der Existenz der hehren olympischen Götter. Von den ewig heiteren Höhen des Olymp müssen wir hinuntersteigen in die Niederung. Auf Waldwiesen und öden Halden, im Ährenfeld, in Busch und Kluft hausen die Elementargeister, die niederen Dämonen, unter ihnen die Geister des Wachstums und der Fülle ewig neu gebärender Natur, die Dämonen der Vegetation, die

Urgötter des hellenischen Bauerntums, wie des Bauerntums der ganzen Erde. Auf alten korinthischen Vasen tauchen sie in Hellas zuerst vor uns auf, sie tragen den dicken Bauch und den breiten Podex als Zeichen der Fülle und den riesigen Phallus als Symbol der männlichen, lebenschaffenden Kraft. Dieses Symbol trägt aber auch der Schauspieler im Mimus und vor allem der mimische Clown. Er trug es auch im Theatermimus, in Oper und Operette der römischen Kaiserzeit und selbst noch gegen Ausgang der Antike und im Mittelalter auf der byzantinischen Bühne, ganz sicher trägt es der »windige« Clown in der Mimusoper von Oxyrhynchos und ebensowohl auch der »indische König«. Und wenn es auch der moderne Clown im allgemeinen abgelegt hat, so trägt es selbst heute noch der türkische Clown Karagöz als Nachkomme des griechisch-byzantinischen Mimus und ebenso der javanische Narr Semar im modernen indischen Puppenmimus, und in der modernen Mimusoperette tragen dieses dämonische Zeichen die Schauspieler mindestens unsichtbar. Der griechische Mime und Clown aber erhielt von Anfang an dieses für modernes Empfinden geradezu ungeheuerliche Symbol, weil er ursprünglich gar nicht als Mensch agierte sondern als Dämon. Er ist ein Elementargeist wie die gleichfalls phallischen Satyrn und Silene im Gefolge des Dionysos. Ursprünglich war Dionysos, der Herr des Mimus und des Theaters, selber nur einer aus der Schar dieser Fruchtbarkeitsdämonen, Dionysos — der Stier. Erst allmählich im Laufe der Jahrhunderte erhöht sich Dionysos aus der Schar dieser phallischen Waldteufel und Wildleute zum großen idealen Gotte, zum Führer der Geister und Seelen, zum Herrn aller großen Magie und Mystik, aller Prophetie und aller okkulten Kräfte und Mächte, und wenn der Mimograph und der dramatische Dichter sowie der Mime und Clown es wagt, auf dem Theater ein Bild des Lebens und der Welt zu gestalten, so liegt auch darin dionysische Magie und Zauberkunst und die Kraft urältester Mysterienreligion, die einst Weltreligion war und auch heute noch allen großen Religionen geheimnisvoll zugrunde liegt; darum immer wieder der Trieb, den Mimus zum Mysterium emporzuführen.

Diese phallischen Elementargeister, die sich in menschlicher Urzeit unter den verschiedensten Namen bei fast allen Völkern der Erde finden,*) erzeugen durch ihren phallisch-erotischen Zaubertanz mit Mutter Erde alle strömende Fülle der Natur. Damit dieser Zauber sich aber auch ganz sicher vollzieht und die Dämonen nicht etwa einmal ihrer Pflicht vergäßen, und die Menschen elend verkommen müßten in der unfruchtbar gewordenen Natur, nehmen die Menschen selber dämonische Gestalt an und tanzen den mimischen Fruchtbarkeitszaubertanz in jedem Frühling und Herbst durch die Jahrtausende hin. Sie stellen die phallischen Dämonen dar, verwandeln sich durch

*) Hier führte die neue Mimusforschung weiter der bekannte Forschungsreisende Direktor im Berliner Völkermuseum Prof. K. Th. Preuß in dem Buche: »Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, ein Beitrag zur Urgeschichte des mimischen Weltdramas« mit erstaunlichen Parallelen zum Mimus aus altmexikanischen Bilderhandschriften.

dionysische Magie in sie, werden selbst Dämonen; hier beginnt das Urdrama, der Mimus.

Diese dämonischen Tänzer und Clowns begannen dann nach der »heiligen Handlung«, der »heiligen Hochzeit«, allerlei Darstellungen von burlesken Szenen aus dem menschlichen Leben, hier erscholl zuerst das jauchzende Lachen des Mimus; hier ward zuerst bei dramatischer Mimesis (Nachahmung) getanzt, gesprungen und gesungen; und von vornherein ist Eros, der erste Diener des Dionysos, mit dabei und Aphrodite, insofern sie Mutter Erde ist. Hier vor allem aber findet sich die innigste Verbindung von mimischem Gebärdentanz, Hanswurstiade, Gesang (Zaubergesang) und Musik, so primitiv und uranfänglich auch alles zusammen ist. Hier ist Uroper und Uroperette. Und darum bleibt Mimusoper und -operette immer im Banne von Eros und Aphrodite.

Dieser Urmimus findet sich überall auf der weiten Erde. Aber erst die Hellenen haben diesem Drama der mimischen Clowns allmählich eine so klassische Vollendung gegeben, daß dann der hellenische Narr den Siegeszug über die ganze Erde antreten konnte. Alle Clowns der Antike, des Mittelalters und der modernen Zeit sind seine Nachkommen und Erben, und alle miteinander sind durch und durch erotisch, tanzen, springen und singen, und ihr lautes mimisches Lachen, der risus mimicus, schallt durch alle sieben Himmel der Weltliteratur.

In der griechisch-römischen Kaiserzeit wird der Mimus zum großen Theaterstück und zum herrschenden Drama des Weltreiches. Das klassische Drama, Tragödie und Komödie wird durch ihn von der Bühne verdrängt.

Die Clowns des Mimus haben dann beim Untergange der antiken Welt das lebensfrohe antike Wesen und ihren Herrn Dionysos gegen das andrängende asketische Christentum bis zuletzt tapfer verteidigt; aber die Kirche verstand keinen Spaß. Sie stieß Dionysos, den Herrn des Theaters, hinunter in die Hölle und verteufelte den Clown. Hier beginnt der Kampf zwischen Dionysos und Christus, der seine Lösung erst finden kann im dritten Reich. Dieses Mysterium habe ich gestaltet in der Tragödie »Ardalio« — vom Mimen und Narren Gottes. Im Mittelalter sind die antiken Clowns längst gute Christen und spielen mit im heilig ernsten Mysterium. Und wenn im Mysterium der mimische Narr den Teufel darstellt, spielte er ganz ungeniert sich selber und machte so den Teufel zum Clown.

Mit der Renaissance wird das im Mittelalter, das nur Mimus und Mysterium kennt, verschollene klassische Drama wieder entdeckt. Aus Mimus und klassischem Drama schafft Shakespeare das neue romantische Drama. Goethe verschmolz dann im »Faust« klassisches Drama, Mimus und Mysterium und schaffte so intuitiv die große Form des Dramas der Zukunft, in dem er zugleich dem alten dämonischen Narren aus dem Mimus als dem Clown-Teufel Mephisto einen Ehrenplatz anweist.*)

*) Ich verweise hier auf meinen Essai Goethes Mephistopheles als Clown im Mimus, Velhagen & Klasings Monatshefte 1920. Über Goethes Stellung zu Musik und Mimus vgl. Dr. Rudolf Schade, Goethe et la musique in La Revue Musicale, Paris 1925, numero 7.

Wie Goethe mit dem Faust II hat Mozart mit der Zauberflöte, dem Mysterium der Humanität, sein Lebenswerk beschlossen. Wie Goethe den alten Puppenmimus zum Träger seiner Weltanschauung und Weltlehre erhob, so verklärte auch Mozart den alten Zaubermimus zum Künder der Humanität. Er war damals der erste Musikdramatiker, der in den pragmatisch-lyrischen Opermimus das Wesentliche der hohen Tragödie legte, das Ethos.
Aber neben Tragödie und Mysterium kommt hier auch der Mimus zu seinem vollen Recht. Papageno, der Vogelmensch, ist niemand anders als der alte phallische Clown aus dem Mimus; Papagena tanzt mit ihm den mimisch-phallischen Tanz der Brunst, den Tanz der Fruchtbarkeitsdämonen, der Urväter des Mimus. So tanzen und singen Harlekin und Columbine in der Commedia dell'arte, dem italienischen Mimus. In dieser Vereinigung von Mimus und klassischem Drama und Mysterium erreicht die deutsche Volksoper ebenso ihre zukunftsvolle Vollendung wie im Faust das Volksdrama.
Als man vor drei Jahren Shakespeares entzückenden Mimus »Wie es euch gefällt« in der klugen Theaterbearbeitung von Lutz Weltmann durchaus im Stile des antiken Mimus aufführte, und zwar als bukolischen Mimus, als mimisches Schäferspiel, kam man auf den genialen Einfall, die Wirkung dieses Shakespeareschen Mimus durch eingelegte Musik Mozarts zu heben; Mozarts, dessen dramatische Kunst und Musik dem alten Mimus das Beste verdankt. So einten sich Mimus und Mimusmusik zur berauschenden dionysischen Wirkung. Nie war eine Premiere des Berliner Lessingtheaters so glanzvoll wie diese, und Direktor Barnowski war wohl beraten, als er in diesem Jahr seine neue Ära im Theater in der Königgrätzerstraße in gleicher Weise mit diesem Shakespeareschen Mimus eröffnete. Da war in dieser Zeit der Renaissance des Mimus auch die Aufführung von »Orpheus in der Unterwelt« durch Max Reinhardt eine künstlerische, wegweisende Tat und sie hatte den bis dahin im großen Schauspielhaus immer vergebens ersehnten und erstrebten großen Erfolg, weil durch die schöpferische Kunst der Reinhardtschen Regie aus der simplen Offenbachiade wieder ein richtiger Mimus wurde, wie er einst im goldenen Rom in den Tagen der Cäsaren in ungeheuren Theatern und Amphitheatern die vieltausendköpfige Menge entzückte und mit Jubel und Lachen erfüllte, und so ein mythologischer Mimus wurde, ein Göttermimus, eine Götteroperette.
Auf dem Wege der Mimusoper schreitet nun Reinhardt zu neuen Betätigungen fort. Vor einiger Zeit ging durch die Presse die Notiz, er habe eine Vereinigung »Internationaler Pantomimen« gegründet. Der Librettist dieser Vereinigung ist Hugo von Hofmannsthal. Der Komponist ist Strauß, der schon den mythologischen Mimus Dionysos und Ariadne gestaltet hat und dessen Eulenspiegel gleichfalls auf Mimuswegen schreitet. — Schon hat bei der Salzburger Aufführung die Pantomime »Die grüne Flöte« Aufsehen erregt. Mimus und Pantomimus gehören, wie schon der Name sagt, aufs innigste zusammen, das

mimische Musikstück und das mimische Tanzstück. Denn auch der antike Pantomimus ist stark opernhaft; während sein Libretto vom Pantomimus-Chor gesungen und von einem großen Orchester gespielt wurde, tanzten die mimischen Gebärdentänzer, die Pantomimen, auf der Bühne das Stück.
Aber welche ungeheure Wirkungskraft und Pracht dem antiken Pantomimus innewohnte, das weiß heute niemand. Denn der Pantomimus ist noch viel verschollener als sein Bruder, der Mimus, obwohl er sich wieder zum Leben erwecken läßt. Moderne Gebärdentänzerinnen wie die Sent M'ahesa, Mary Wigmann, Dorotea Albu oder gewisse Tanzdramen der Laban-Schule wecken nur ferne Erinnerungen. Aber ganz Ähnliches erlebt man noch an den Höfen indischer Sultane. So sahen Freunde von mir auf einer Indienfahrt kürzlich am Hofe des Sultans von Solokarta auf Java bei ihrem festlichen Empfang neben dem wunderbaren javanischen Puppenmimus auch den javanischen Pantomimus, getanzt von den jungen Töchtern und Nichten des Sultans in höchster Vollendung. Sie schwebten zum Tanze der Lotosblume wie große, buntschillernde, exotische Schmetterlinge daher, und die prachtvolle Farbe und Zeichnung der Gewänder war unerhört, wie auf Schmetterlingsflügeln. Man brachte mir Bilder davon mit, zum Teil Gastgeschenke des Sultans, die die ganze fremdartige Pracht und innig entzückende Kunst dieses Pantomimus zeigen, die dem griechisch-römischen Pantomimus wenig nachsteht.*)
Es wäre schon zu wünschen und durchaus im Sinne der Bühnenentwicklung der Welt, daß die Renaissance des Mimus und der Mimusoper auch zur Renaissance des Pantomimus, d. h. der mimischen Tanzoper, führt. Doch muß ich mich hier mit dieser kurzen Andeutung begnügen.
Doch kehren wir nun wieder zur Mimusoper von Oxyrhynchos zurück. Wer war nun der Verfasser unserer fragmentarischen Mimusoper? Der Verfasser der einzigen und vollständig erhaltenen Mimusoperette ist, wie wir sahen, Plautus. Geht nun etwa auch unsere Mimusoper auf einen ähnlich weltberühmten Namen zurück? Sie wurde aufgeführt in dem kleinen unterägyptischen Provinznest Oxyrhynchos. Wir haben den Musikzettel, den ein Regisseur oder besser der Musikdirektor sich für seinen Gebrauch für diese Aufführung herstellte. Diese Oper erfordert viele Darsteller und ein Orchester. Wir haben offenbar eine der großen wandernden Mimentruppen vor uns, wie sie damals unter der Leitung eines Archimimen, d. h. Mimenprinzipals, neben dem öfters eine Prinzipalin, eine Archimima, wie etwa die Neuberin, stand, die von Stadt zu Stadt, von Land zu Land zogen; heute hier, morgen dort spielten. Stehende Theater in unserem Sinne gab es nämlich damals auch in den großen Weltstädten nicht, nicht einmal in Rom. Man spielte nur zu Festen, und eine Mimusaufführung war selber ein Fest. Man hat also diese große Truppe wohl

*) Die Abbildungen, die wir diesem Heft zur Veranschaulichung des Mimus beilegen, gehören, bis auf das eine Blatt mit dem indischen Puppenmimus aus dem heutigen Java, sämtlich der klassischen Zeit und dem mimischen Urdrama an. Mit ihrer drolligen Derbheit zeigen sie den spottfreudigen Charakter der Bewegung und Gestik in schonungsloser Prägnanz. *Die Schriftleitung*

durch Geld und gute Worte bewogen, einmal einen Abstecher nach dem kleinen Oxyrhynchos zu machen und dort zu gastieren. Natürlich hatten diese Mimen ihr Repertoir berühmter Stücke; gerade diese wollte man auch einmal in der Provinz erleben.

Nun ist der Schöpfer des großen Bühnenmimus, der Mimusoper, Philistion, der zur Zeit des Kaisers Augustus in Rom lebte, aber griechisch schrieb. Ihn rechnete man als den einzigen Dichter nachchristlicher Zeiten unter die griechischen Klassiker neben Menander und Homer. Seine Stücke wurden immer wieder aufgeführt durch die Jahrhunderte hin. Es ist wahrscheinlich genug, daß unsere Mimusoper von ihm stammt. Die dramatische Produktion ist auch auf dem Gebiete des Mimus im zweiten Jahrhundert längst erloschen; da führte man eben alte Philistionische Stücke auf, wie man etwa, wenn man eine Komödie gab, zu Plautus griff. Und auch nur ein großer Mimendichter von erprobter Bühnenwirkung und gesichertem Ruhme wie Philistion hat es wagen dürfen, aus der bühnenwirksamen, erotischen Üppigkeit, der Obszönität des Mimus, herauszugehen, seine Heldin Charition durchaus auf ethischer Höhe zu halten und statt der schlüpfrigen mimischen Operette eine rechte, große Mimusoper zu schaffen. Ich habe Philistion einmal als den Schöpfer des großen modernen Bühnenstückes, den Shakespeare der Antike genannt. Nach unserem Opernfund könnte man ihn auch den Mozart der Antike taufen. Jedenfalls hatte Gerhart Hauptmann allen Grund, gerade den großen Philistion zu feiern,*) den neu entdeckten Klassiker des antiken Opernmimus, den modernsten unter den antiken Bühnenautoren.

ALESSANDRO SCARLATTI

VON

WALTER DAHMS-ROM

Zum 200. Todestag am 24. Oktober

Der Händel-Renaissance wird aller Wahrscheinlichkeit nach auch eine Wiedererweckung anderer alter Opernwerke folgen. Der historische Sinn verlangt danach, sich ein Bild von dem zu machen, was in den Büchern als bedeutend geschildert wird. Man will Geschichte erleben, will einmal praktisch hören und mit dem sinnlichen Eindruck das Urteil der Historiker vergleichen. Die Schwierigkeiten, die sowohl bei der Wiedergabe als auch beim Genuß alter

*) Über G. Hauptmann und den Mimus ist besonders zu vergleichen das Buch von Professor Walther Janell »Mime und Mimus«, Berlin 1922, Wir-Verlag, und Professor Waldemar Oehlke »Die deutsche Literatur seit Goethes Tode«, Halle a. S. 1921, Max Niemeyer. Auch Lutz Weltmanns schöner Essai, »Renaissance des Mimus« aus dem »Berliner Tageblatt« in sehr erweiterter Form übergegangen in das Kapitel »Literatur und Theater«, Weltliteratur der Gegenwart, Band Deutschland, Franz Schneider, Verlag, Berlin.

Opernwerke zu überwinden sind, wachsen natürlich aus dem Gewaltigen ins Ungemessene, wenn man noch in die Epoche vor Händel zurückgreifen wollte. Der musikalisch-dramatische Stil der damaligen Zeit liegt uns heute so fern, daß die Kluft wohl von einem so erhabenen Genie, wie Händel, durch die Lebenskraft seiner Musik überbrückt werden kann, daß sie aber als trennend bestehen bleibt, wenn die Spannkraft der Musik geringer ist. Und das ist sie nun einmal bei allen Opernkomponisten, die sich zeitlich um Händel gruppieren. Trotzdem werden Versuche kommen, aus der unübersehbaren Fülle der altitalienischen Opern dieses oder jenes Werk wieder zu beleben. Und wenn dabei auch an einer Dauerwirkung gezweifelt werden muß, so wird doch der Gewinn, den man aus solchen Erfahrungen ziehen kann, beträchtlich sein. Denn jeder Versuch, sich den Stil einer vergangenen Epoche praktisch zu vergegenwärtigen, regt die Produktivität an und ergibt bisweilen überraschende neue Ausblicke.

Wenn jetzt die neue italienische Generation von Musikern und Musikforschern anfängt, sich ernsthaft um die Reichtümer der Vergangenheit zu kümmern, so wird es nicht ausbleiben, daß Alessandro Scarlatti als der Altmeister der neapolitanischen Schule eine große Rolle in dieser unvermeidlichen musikalischen Renaissance spielt. Nicht deshalb, weil gerade 200 Jahre seit seinem Tode verflossen sind, sondern weil er eines der Fundamente der italienischen Musik ist und weil sein Lebenswerk eine so ungeheure Ausdehnung hat, daß es nicht weiter schwierig sein dürfte, darin Sachen zu finden, die auch für unsere Tage noch reizvoll sind. Aber von diesen Möglichkeiten abgesehen, genügt die historische Bedeutung Alessandro Scarlattis an sich schon, um die Erinnerung an ihn, ganz besonders in einer Zeit, die so um Stilfragen ringt, wie die unsere, zu rechtfertigen. Denn in seiner Persönlichkeit als Schöpfer und Lehrer fängt sich, wie in einem Spiegel, das musikalische Bild seiner Zeit im ganzen Umfang.

Alessandro Scarlatti ist im Jahre 1659 in Trapani auf Sizilien geboren worden. Über seinen äußeren Lebensgang ist verhältnismäßig wenig bekannt geworden, und auch die eingehenden Nachforschungen des Engländers Edw. Dent haben keine neuen Sensationen zutage gefördert. Seine Lehrer sind Francesco Provenzale in Neapel und danach Giacomo Carissimi in Rom gewesen. Als der junge Scarlatti von Neapel nach Rom ging, um von dem berühmten Meister des Oratoriums die Geheimnisse des wahren Kirchenstils zu erlernen, war er bereits ein ausgezeichneter Klavierspieler, Harfenvirtuose und Sänger. Bei Carissimi fand er alles, was er suchte: die vollendete technische Meisterschaft in der Komposition, edle und reine Form, Tiefe des Ausdrucks. Aber dem Strebenden war das noch nicht alles. Er reiste weiter, ging nach Florenz, Bologna und Venedig, um die Stileigentümlichkeiten aller bedeutenden Schulen kennenzulernen und in sich aufzunehmen, und kam auf seiner Reise bis nach Wien. Sein Name als Komponist gewann bereits an Klang. 1679, als

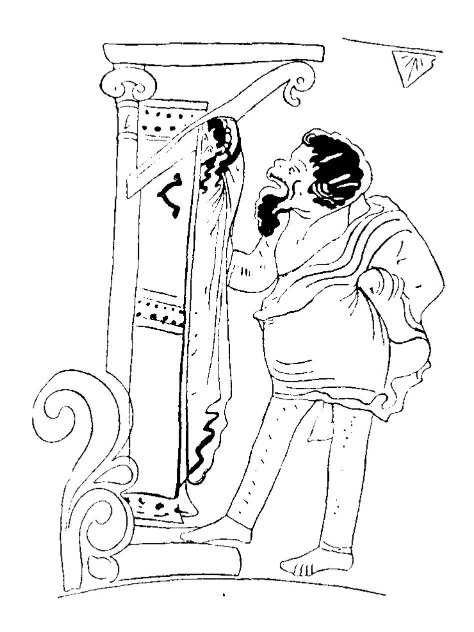
Zwanzigjähriger, hatte er in Rom mit einer Oper »L'errore innocente« debütiert. 1684 wurde er zum Kapellmeister der damals in der Ewigen Stadt residierenden Königin Christine von Schweden ernannt und hatte Gelegenheit, sein Genie in dramatischer Musik, Kantaten, Festspielen und Instrumentalstücken zu beweisen. Bald jedoch ging er nach Neapel zurück, wo er 1694 Hofkapellmeister wurde. Eine unübersehbare Zahl von Werken entstand. Schüler strömten aus aller Welt nach Neapel, um Scarlattis Unterweisung zu genießen. Rom lockte noch einmal. 1703 ging Scarlatti wieder dorthin und wurde 1707 Kapellmeister an Santa Maria Maggiore. Aber der Kirchendienst vermochte ihn nicht ganz auszufüllen. Im nächsten Jahr schon war er wieder in Neapel, übernahm von neuem die Leitung der Hofkapelle und wurde außerdem Direktor des Konservatoriums »di Sant' Onofrio«. Die drei wichtigsten neapolitanischen Konservatorien — außer Sant' Onofrio noch Santa Maria di Loreto und Santa Maria de' Poveri — nahmen um diese Zeit einen bedeutenden Aufschwung, der in der Hauptsache dem Wirken und anfeuernden Vorbild Scarlattis zu verdanken war. Die neapolitanische Hofkapelle wurde unter seiner Leitung eine der ersten Kapellen Europas, und in den Konservatorien fanden eine Unzahl von Schülern, die zum Teil Vorzügliches geleistet haben, ihre Ausbildung. Es genügt, unter seinen Schülern Namen wie Francesco Durante, Gaetano Greco, Johann Adolf Hasse, Niccola Fago, Francesco Mancini, Francesco Feo zu nennen, um zu ermessen, wie stark Scarlatti sein Beispiel vererben konnte. Zu seinen indirekten Schülern zählen Berühmtheiten wie Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi und Leonardo Vinci. Von allen diesen Namen hat die stärkste Geltung neben dem Pergolesis derjenige von Scarlattis Sohn Domenico bis auf unsere Zeit behalten.
Um Alessandro Scarlattis Stellung in der Musikgeschichte richtig zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß er ein Zeitgenosse von Lully in Frankreich und Purcell in England war. Um 1600 war die Oper als musikalisches Drama entstanden. Im Geburtsjahr Scarlattis 1659 wurde in Paris das erste französische Singspiel aufgeführt, während die Glanzzeit der venezianischen Opernschule sich schon dem Ende näherte. 1672 brachte Lully seine erste Oper auf die Bühne, acht Jahre später eroberte sich Purcell das Theater. Es war also eine Zeit des Werdens, des Aufblühens, in die der junge Scarlatti seine Schritte als Musiker lenkte. Auf allen Seiten boten sich Aufgaben, und die Fülle von Anregungen war verwirrend. Das Gesicht der Musik änderte sich von Tag zu Tag, und während überall fieberhaft an der Ausgestaltung und Vertiefung der Kunstmittel gearbeitet wurde, um dem dramatisch-musikalischen Ideal immer näher zu kommen, stritt man sich in Hamburg bereits ernsthaft über die Frage, ob die Oper eine berechtigte Kunstgattung sei oder nicht. 1685, als Scarlatti 26 Jahre alt war, wurden Bach, Händel und Domenico Scarlatti geboren. Zwei Jahrzehnte weiter, und diese Meister drängten die Musik bereits in neue ungeahnte Bahnen. Händel und Scarlatti haben sich

persönlich kennen und hochachten gelernt. Von deutschen Musikern sind es außerdem noch der kenntnisreiche Quantz und Adolf Hasse gewesen, die mit dem neapolitanischen Meister in engere Beziehungen gekommen sind. Quantz äußerte sich über den bereits 66jährigen Scarlatti, »er habe das Clavicymbal auf eine gelehrte Art zu spielen gewußt; ob er gleich nicht so viel Fertigkeit besaß als sein Sohn Domenico«; und Hasse bezeichnete ihn als »den größten Meister der Harmonie in ganz Italien, das will sagen, in der ganzen Welt«. Es war die Zeit des Barock, die Alessandro Scarlatti durchlebte. Nach dem Absterben der bildnerischen Renaissance waren die großen neuen Aufgaben der künstlerischen Kultur an die Dichtung und vor allem an die Musik gefallen. Noch stand alles im höfischen Bann und auf gesichertem Boden, der dem Werden der Kunstformen so günstig ist. Es sind durchweg kraftvolle, unzerbrochene und in sich gefestigte Charaktere, Menschen einer starken, männlichen Art gewesen, die das Geschick der nach breitester Auswirkung strebenden Musik erfüllten. Was von ihnen getan wurde, war entscheidend und wegbestimmend. Alessandro Scarlatti hat durch die Kraft und Vielseitigkeit seiner Begabung die italienische Oper in die Bahn gelenkt, die zur Eroberung der Welt führte.

Die neapolitanische Opernschule bewirkte eine Erweiterung und Umwandlung der Stilprinzipien, die in der venezianischen Schule maßgebend waren. Aber die venezianische Schule hatte schon für sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine außerordentlich bedeutende Entwicklung erlebt. Das aufstrebende Neapel brauchte also nur dort einzusetzen, wo die großen Meister der venezianischen Oper angelangt waren, um dank seiner eigentümlichen Begabung zur »Melodie« binnen kurzem etwas Neues in der musikalisch-dramatischen Form schaffen zu können. Alessandro Scarlatti ist bei diesem Vorgang der eigentlich Erfüllende, der große Synthetiker, der alles vorhandene und überlieferte Gute aufgreift und es zu einem neuen Kunstcharakter formt. Seine Vorgänger waren Alessandro Stradella und Francesco Provenzale. Der Unterricht, den er bei Provenzale genoß, setzte ihn sogleich in medias res. Der in Provenzales Werken deutlich erkennbare Übergang vom musikalischen Drama zur Oper zeigte Scarlatti den Punkt, wo er einzusetzen hatte, um das Angefangene zu vollenden. Die Herbheit und Strenge der norditalienischen Oper machte in Neapel und namentlich unter den Händen Scarlattis einer weicheren Linienführung Platz. Die Melodik wurde sinnlicher, volkstümlicher, sentimentaler. In viel größerem Maße als Florenz und Venedig ist Neapel naturgegeben die Heimat der schönen Stimmen. Das Reingesangliche wirkte somit unbewußt sehr stark auf die schaffenden Musiker Neapels ein, und so war gar nichts anderes möglich, als daß hier der Zauber der Belcanto-Oper sich zuerst in vollem Glanz entfalten mußte. Darin lag die Größe und Blüte, aber auch der Verfall der neapolitanischen Opernschule begründet. Alessandro Scarlatti war noch zu fest mit den florentinisch-venezianischen Traditionen des Musikdramas ver-



Clown aus dem italischen Mimus, dem Phlyax

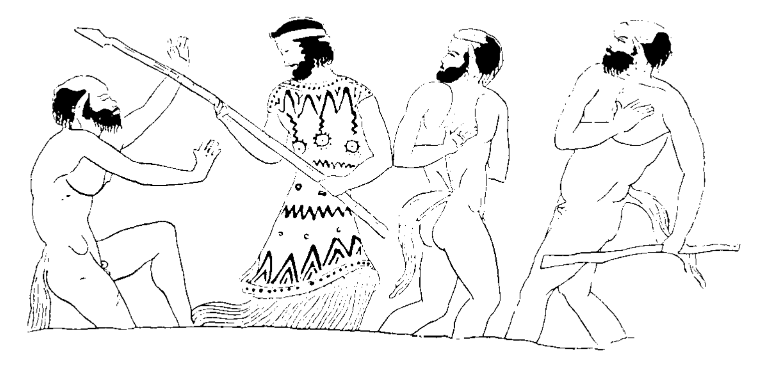


Erotische Szene aus dem italischen Mimus

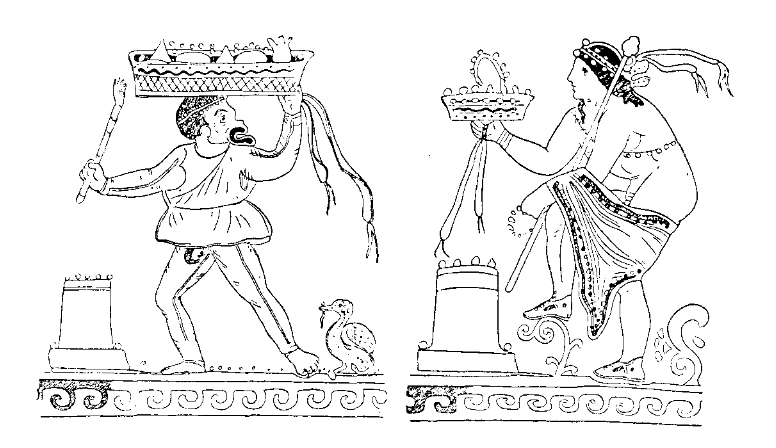


Prügelszene des Mimusclowns

Der Clown aus dem mimischen Urdrama der Hellenen



Dionysos verprügelt Satyrn und Elementargeister wegen ihres Übermutes



Dionysos in idealer Jünglingsfigur,
vor ihm ein Dämon, Urahne der Mimusclowns



Mythologischer Mimus: rechts ein von Circe zum Schwein verzauberter Gefährte des Odysseus,
daneben Circes Webstuhl, links Odysseus und Circe mit dem Zaubertrank.

bunden, um das »Drama« ganz über Bord zu werfen, wie es später geschehen ist, wo die Oper nur noch ein Vorwand für die Gesangsvirtuosen war, mit ihren Kehlkünsten protzen zu können. Seinen Schülern und unmittelbaren Nachfolgern überlieferte Scarlatti noch das im Dramatischen fundierte Ideal seiner neapolitanischen Oper. Leonardo Leo, Francesco Feo, Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Vinci bildeten dieses Ideal je nach ihrer besonderen Begabung und Neigung weiter, und die neapolitanische Musikwelle, die von Alessandro Scarlatti ihren Ausgang nahm, überströmte bald alle Länder. Um den Reichtum einerseits und die Begrenztheit andererseits dieser unübersehbaren neapolitanischen Opernliteratur zu verstehen, um zu begreifen, warum eigentlich so gut wie nichts davon lebendig und lebensfähig geblieben ist, muß man auf den Inhalt der Opern blicken. Das Sujet der Melodramen, der opera seria, zur Zeit Scarlattis, war immer mythologisch oder heroisch. Wie es der italienische Literarhistoriker Michele Scherillo geschildert hat, wollte das Publikum damals durch die Oper in eine höhere, übermenschliche Sphäre erhoben werden. Aber die Dichter besaßen nicht die Kraft, ihre Helden wirklich lebensvoll gestalten zu können; die Figuren auf der Bühne trugen nur die Namen von Helden, aber sie waren es nicht. Man sah vor sich ein kunterbuntes Gemisch von allem: Rittertum, Heidentum, Katholizismus, mittelalterlichen Helden, olympischen Göttern, mythologischen oder abstrakten christlichen Figuren, ein Konglomerat von allen nur denkbaren Empfindungen und Leidenschaften. Das Menschliche war bis zur Unkenntlichkeit entstellt; auf der Bühne bewegten sich keine Menschen sondern nur Masken von Helden. Jede einzelne Person war irgendwie ein Held; denn es gab nur Götter, Könige, Königinnen, Hofleute, Krieger, und alle standen unter der despotischen Herrschaft Amors. Alle wurden bewegt und getrieben von Liebe, Eifersucht, Erklärungen, Verrat, Täuschungen; aber alles das war nicht menschlich stark empfunden, sondern es waren nur Surrogate von Leidenschaften, Theorien, Phrasen. Die Textdichter waren fast durchweg Mitglieder der sogenannten Arkadischen Akademien. Man kann sich vorstellen, daß sie das Reimeschmieden beherrschten. Einer dieser Dichter, Silvio Stampiglia, hat unter anderem den Text zu Scarlattis vielgerühmtem Werk »La caduta dei Decemviri« geschrieben; es war auch nichts anderes als ein Vorwand für den Komponisten, Musik zu machen, wobei es den Tondichtern seinerzeit gar nicht darauf ankam, Frauenrollen von Männern und Männerrollen von Frauen singen zu lassen, beispielsweise den Helden von einer Frau und die alte Amme der Heldin von einem Mann! Andere Textdichter Scarlattis waren die damals sehr bekannten und geschätzten Francesco-Antonio Tullio und Biancardi. Da das dramma eroico auf die Dauer allzu langweilig wurde, begann man es mit spaßhaften Einlagen zu würzen, meist Dienstbotenszenen voll volkstümlicher Komik. Und schließlich entstand unter dem Einfluß dieser Intermezzi, der commedia delle maschere und der Hanswurstiaden der Volkstheater die opera buffa, deren erste die

neapolitanische Dialektoper »Patro Calienno de la Cosat« ist, die 1709 gegeben wurde. Die gesunde Rückwirkung der opera buffa auf die opera seria hat Scarlatti nicht mehr erlebt. Er hatte schon rein musikalisch derart stark und reformatorisch gewirkt, daß es ihm nicht gegeben war, außerdem auch noch eine Umwälzung des in der Zeit begründeten dramma eroico herbeizuführen.
Alessandro Scarlatti hatte als Schüler Carissimis die Überlieferungen des strengen römischen Stils in der Kirchenmusik geerbt. Er bildete sie seiner südlichen Art gemäß weiter, ohne aber ihre Grundlagen zu verleugnen, das heißt, er zauberte in seine kontrapunktisch musterhaft gearbeiteten Kirchenwerke jene melodische Süße und sogar etwas von jenem dramatischen Brio hinein, die eben nur in Neapel heimisch waren und die später die neapolitanische Kirchenmusik bis in die heidnisch-seligen Gefilde von Pergolesis Stabat mater verlockten. Bei alledem blieb Scarlatti auf diesem Gebiet ein Hüter der Konvention. Er schuf keine neuen Formen, und es ist nur die Umfänglichkeit und leidenschafterfüllte Größe seines schöpferischen Talentes, die das Übernommene in neuem Licht erstrahlen ließen und die auch für uns ein Scarlattisches Kirchenwerk lebensvoller und packender machen, als die seiner direkten Vorgänger und Zeitgenossen. Man muß es bewundern, wie er oftmals über dem streng geordneten Gefüge der Stimmen eine Melodie sich aufschwingen läßt, die schon so neu, so menschlich und suggestiv ist, daß sie die ganze große Kunst und Arbeit der kontrapunktischen Technik übertönt und vergessen macht. Der eigentliche Scarlatti aber offenbart sich erst in seiner Opernmusik. Hierin ist er der Neuerer, der Wegebahner, das Haupt einer Schule geworden, die ungeheure Bedeutung gewonnen hat.
Was zunächst an dem Dramatiker Scarlatti als im ganzen neu und eigenartig auffällt, ist der größere dramatische Schwung seiner Musik, die an Schlagkraft über die kühnsten und erhabensten Aufschwünge seiner bedeutenden venezianischen Vorgänger hinauszielt. Der Ausdruck seiner Musik ist umfassender, fast möchte man sagen persönlich stärker und tiefschürfender, »romantischer«, weil die Skala der Empfindungen differenzierter ist. Und dies war möglich, weil Scarlatti seine Melodik durch volkstümliche und dem Volksempfinden entsprossene Elemente belebte und befruchtete. Groß ist die Zahl der Neuerungen in der dramatischen Musik, die Scarlatti schuf oder wenigstens genial ausbaute. (Dommer-Scherings Musikgeschichte gibt hierüber einen vorzüglichen Überblick.) Einen gewaltigen Aufschwung nahm die Kunst der Instrumentierung unter ihm. Er verwandte konzertierende Streich- und Blasinstrumente, um neue farbenreiche Wirkungen zu erzielen. Das Orchester gewann durch ihn erhöhte Bedeutung, wurde aber von seinen Nachfolgern wieder sehr vernachlässigt zugunsten des Virtuosengesanges. Scarlatti ging mit dem größeren Orchesterapparat auch an eine Umgestaltung der einleitenden Sinfonia, der er eine neue, die sogenannte »neapolitanische« Form gab: Allegro-

Adagio-Allegro. Zeigt sich schon in der sorgsameren, effektvolleren Orchesterbehandlung der geborene Dramatiker, so erst recht in der Art und Weise, wie er Arie und Rezitativ zu immer überzeugenderem Ausdruck steigerte und dabei die Formen so gestaltete, daß sie dem umfassenderen Inhalt gewachsen und ebenbürtig waren. Es ist ganz gleichgültig, ob es Scarlatti war, der die Da-capo-Arie und das Recitativo accompagnato in die Oper eingeführt hat, oder ein anderer. Er war jedenfalls derjenige, der mit diesen Ausdrucksformen zuerst die größten Wirkungen erzielt hat. Das Genie nimmt die Formen, wo es sie findet, und was es daraus gestaltet, ist seine Erfindung. Ein so eminenter Dramatiker wie Scarlatti, mußte dem begleiteten Rezitativ neue Aufgaben zuweisen und ihm überraschende Wirkungen abgewinnen, die über das von seinen Vorgängern Geleistete weit hinausgingen und als die damals stärksten Leistungen dieser Art beispielgebend weiterwirkten. Und dasselbe ist mit der Da-capo-Arie: A_1-B-A_2 der Fall. Scarlatti wandte die Form überzeugender an, hinreißender und großartiger, als es bis dahin üblich war, bis auch er von Händel in den Schatten gestellt und der Vergessenheit überantwortet wurde. Die Form der Da-capo-Arie hatte zur Zeit der hohen Gesangskultur ihren tiefen Sinn. Damals waren viele Sänger in der schweren Kunst der Improvisation so weit geschult, daß sie die Wiederholung des ersten Teils der Arie mit Verzierungen versehen konnten, die dem Hörer etwas Neues und musikalisch Gesteigertes boten. (Die Virtuosenscherze und Auswüchse der Verfallszeit, die heute immer gegen die alte Da-capo-Arie ins Feld geführt werden, sind kein Maßstab für den Wert einer Form.) Bei der heutigen völligen Unkenntnis und Hilflosigkeit in derlei Dingen, wo der Interpretationskunst nichts Musikalisch-Schöpferisches mehr zugemutet wird, ist es unmöglich, sich einen richtigen Begriff von der tiefen psychologischen und musikalischen Bedeutung einer Kunstform wie der Da-capo-Arie machen zu können. Unsere moderne Händel-Interpretation ist ein Beispiel dafür, ebenso wie die Generalbaßbehandlung und »zeitgemäße« Bearbeitung älterer Werke.

Alessandro Scarlattis zahllose Werke — über 100 Opern, viele Motetten, Psalmen, Madrigale, Serenaden, mehr als ein Dutzend Oratorien und etwa 500 Kantaten — sind bis auf einen verschwindend geringen Bruchteil ungedruckt. Manches davon würde im historischen Interesse einen Neudruck lohnen. Daß aber noch einmal eine anhaltende lebendige Wirkung in großem Maße davon ausgehen könnte, ist kaum anzunehmen oder zu hoffen. Es sei denn, daß die musikalische Renaissancebewegung aus bestimmten, hier nicht weiter zu erörternden Gründen eine unabweisbare Notwendigkeit würde, auf die eine der eigenen Musikschöpfung mehr und mehr entwachsende Zeit nicht verzichten möchte und könnte.

DER ERSTE SATZ VON BRUCKNERS NEUNTER EIN BILD HÖCHSTER FORMVOLLENDUNG

VON

HANS ALFRED GRUNSKY-STUTTGART

(Schluß)

Das zweite sogenannte Gesangsthema nun,*) das zur ersten Gruppe dem Charakter nach einen vollkommenen Gegensatz bildet, enthüllt sich — weit über die eben erwähnte Anknüpfungsbeziehung hinaus — der näheren Betrachtung als ein wahres Wunder gesetzmäßiger Ableitung aus dem thematischen Grundmaterial. Das zweite Thema ist nämlich nichts anderes als der polare Gegensatz zu Thema *b*, eine Umbildung von *b*, die durch *gleichzeitige rhythmische, melodische, harmonische und kontrapunktische Umkehrung* zustande kommt. Es möge daher symbolisch mit *p*, einem Buchstaben, der durch Umklappung aus *b* entsteht, bezeichnet sein. Statt des *energischen Ergreifens* des ♭-Spannungsakkordes Ces im entschlossenen Rhythmus ♪ | 𝅝 und der Linie es ces (kleine Sext *aufwärts*) durch den harmonischen Großterzschritt *abwärts* Es Ces bei Thema *b* (zweiter Stollen, A 2/3) nunmehr (8, 7 F) in genauer Umkehrung ein *mildes Tangieren* des ♯-Spannungsakkordes Cis in der weichen rhythmischen Umkehrung 𝅗𝅥.. ♪ und der Linie cis eis (kleine Sext *abwärts*: melodische Umkehrung) durch den Großterzschritt *aufwärts* A Cis (harmonische Umkehrung) bei *p* (zweimal in zwei eintaktigen gleichen Stollen, wodurch die Wirkung des bloßen Tangierens von Cis [♯] unterstrichen wird gegenüber dem Zielwillen auf Ces in der steigernden Folge der ebenfalls eintaktigen Stollen von b). Ich führe hier den Begriff der *harmonischen Umkehrung* ein, welcher sich von selbst erklärt. Nehmen wir noch die Abgesänge von *b* bzw. *p* hinzu, so haben wir in der Klangfolge A Cis E eine vollkommene Spiegelung zu Es Ces As in bezug auf die Tonika (d).**) Was nun die melodische Linienführung im

*) Ich behalte die herkömmlichen Ausdrücke: erstes, zweites, drittes Thema bei. Sie bezeichnen aber im Rahmen dieser Abhandlung nur die drei Teile der Hauptstrophen. »Themen« im eigentlichen Sinn sind dagegen bloß *a* und *b*.

**) A (1) ist Oberdominante von d (Tonika) und zugleich Unterdominante von E (3) *gegenüber*: Es (1) subdominantisch zu d und zugleich Oberdominant von As (3). Klang (2) (Cis ♯ bzw. Ces ♭) steht zu (1) im Verhältnis eines Großterzklangs aufwärts bzw. abwärts. Zwischen (2) und (3) schieben sich zwei Durchgangsharmonien ein. Davon ist die erste eine Alteration von Cis bzw. Ces, die zweite eine Zwischenoberdominante zu (3) bzw. eine Zwischenunterdominante (zweiten Grades) zu (3). Diese vollkommene Spiegelung wird auf einen Blick sehr hübsch anschaulich, wenn man die betreffenden Klänge graphisch auf eine der bekannten Tonarten- oder hier besser Klangtabellen (analog den Fiebertabellen) aufträgt. Der letzte Klang As (3) von *b* hat die Form eines Septakkordes, also oberdominantische Neigung, während sich die entsprechende unterdominantische Tendenz bei *p* im E-dur-Klang durch ein abschließendes Ausgreifen nach H verwirklicht. Der einzige Unterschied zwischen *b* und *p* besteht harmonisch darin, daß der oberdominantische Ausgangspunkt von *p* (A = gewöhnliche Dominante von d) und damit der ganze harmonische Verlauf von *p* etwas näher am Tonikazentrum liegt als der unterdominantische Ausgangspunkt (Es = neapol. = Unterdominante höheren Grades) und Verlauf von *b*. Dadurch wird die weiche, das Spannungsgebiet bloß tangierende Wirkung von *p* wiederum hervorgehoben: Klang (3), der bei *b* ein ♭-Spannungsakkord (As) ist, hat bei *p* (als E) noch ganz tonale Funktion; dafür bleibt der Schluß von *p* zwar, wieder nach oben ausgreifend, auf dem ♯-Spannungsakkord H schweben, der aber

Abgesang von *p* (6, 5 F) anbelangt, so erscheint hier der männliche, sehr stark hervortretende chromatisch absteigende Baßdurchgang (ces, b, b b, as) des Abgesangs von *b* in melodischer und kontrapunktischer Umkehrung als schmelzende, chromatisch aufsteigende Oberstimme (cis d dis e); dafür erscheint jetzt im Baß bei *p* eine stark hervortretende, frei einsetzende Cellostimme, welche mit ihrer erst in enger Intervallik absteigenden und dann in weiter Intervallik aufsteigenden Linienführung der entsprechenden Oberstimme von *b* (erst weite Intervallik aufwärts, dann enge abwärts) polar entspricht.

Zu alledem wird *p* noch von einer Figuration*) (2. Vl) durchzogen, die unmittelbar aus der rhythmischen Umkehrung des zweiten Stollens von *b* (A 2/3) entstanden ist: Diese Umkehrung wandelt das zielsichere | 𝄼 ♩.. 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 (d es ces aufwärts) in eine sehnsüchtig und suchend in die Ferne tastende melodische Gebärde mit dem rhythmischen Typ: 𝅘𝅥𝅮 | ♩. 𝅘𝅥𝅮 𝄼 |; sie sei mit *p'* bezeichnet. In der gleichmäßigen Figurationslinie wird das Gewicht der langen Note dadurch ersetzt, daß die betreffende Note stets an betonter Stelle steht (𝄾 ♫♩). *p'* beherrscht die Melodik des zweiten Themas durch und durch.

Dieses zweite Thema, das ja nichts anderes ist als das antithetische Thema *b*, nur nach einzig dastehender Gesetzmäßigkeit ins Weiche, Weibliche wundersam umgebildet, wird nun dem ganzen vorhergehenden, mit einem Zusammenbruch endigenden Abschnitt (1. Themengruppe) als neue große Antithesis gegenübergestellt. Es bildet zwei Großstrophen (über die Gliederung im einzelnen siehe die Übersicht S. 112), welche nach dem Gesetz des Ausgleichs als Reaktion eine »Koda« erzeugen. Das Ziel der auf diese gewissermaßen negative, d. i. beruhigende Antithesis (2. Thema) folgenden Synthesis wird sein, die Thesis, also den großen Reprisenbar des Anfangs, in einer Art wiederherzustellen, daß er nicht in einem Zusammenbruch endet, sondern in abschließender Ruhe, damit der Weg zu neuer Höhepunktsentfaltung frei wird. Als die innere Form solcher passiven Synthesis haben wir den Bogen erkannt. In der Tat stellt sich nun das ganze zweite Thema als ein großer Mittelsatz heraus, denn das darauffolgende sogenannte dritte Thema ist nichts anderes als eine Wiederholung des ursprünglichen großen Rp-bares (1. Thema) gleichsam auf

---

seinen Spannungscharakter durch den stetigeren Anschluß an die Tonika in viel geringerem Grade an sich trägt wie die kräftigen Spannungsklänge von *b*.

Wir erkennen hier und im folgenden immer mehr die unglaubliche *harmonische Geschlossenheit*, die diesem Satz zukommt. Bruckners Art ist das genaue Gegenteil von sinnlosem Herummodulieren, das schließlich zur Atonalität führt. Ja, bei ihm verschwindet im Grunde sogar auf einer höheren Stufe der Begriff der Modulation wieder. *Die letzte überhaupt mögliche Erweiterung des Tonalitätsbereiches durch das zum Zentrum polare »Spannungsgebiet« zerstört also nicht die tonale Einheitsbeziehung, sondern vollendet sie.*

*) Der Einfachheit halber ist hier der Begriff »Figuration« beibehalten. In Wirklichkeit gibt es bei Bruckner keine Figuration mehr im Sinne von Umspielung. In dem hochorganisierten Leben einer Bruckner-Sinfonie hat jede, auch die scheinbar kleinste melodische Linie ihre absolute, notwendige Stelle als Teil im Ganzen. Insofern sind alle Stimmen von gleicher Bedeutung und gleichem Wert.

einer anderen Ebene und bringt die Synthesis vom eben angedeuteten Charakter. Obgleich der zweite Stollen auch die gegensätzliche Ces-Spannung erringt, handelt es sich diesmal doch nicht um eine derartig schroffe Entgegensetzung wie früher. Der Gegensatz zwischen *a* und *b* ist nämlich hier von Anfang an viel mehr ausgeglichen. Denn der erste Stollen beginnt (K 1) melodisch nicht mit *a*, sondern mit einer *Verschmelzung von a und dem seiner Energie beraubten* (14 K) *Thema b*, und zwar in vierfacher Ausprägung.*) Zugleich wird im Zusammenhang hiermit auch harmonisch, obgleich der erste Stollen innerhalb der einfachsten Tonikaharmonien bleibt, in wahrhaft genialer Weise auf die an sich unglaublich scharfe Wendung d—Ces vorbereitet, so daß der (diesmal ganz analog zum ersten gebaute) zweite Stollen nur wie eine Steigerung eines im ersten begonnenen Prozesses erscheint. Entsprechend verläuft nun auch die Entwicklung (Steigerung) hin zum Höhepunkt nicht unter hochgradigen Gewittererscheinungen, sondern viel ruhiger wie früher.

---

*) Es handelt sich um die Violin-, die Baß-, die Holzbläser- und schließlich die Hornstimme. Reiche Kontrapunktik ist übrigens für das dritte Thema bei Bruckner charakteristisch. Die Violinstimme knüpft organisch an das Vorhergehende an, an die »Koda« des II. Themas (14—1 K). Mit dieser Koda (im Sinn des Ausgleichsgesetzes) kommt nach den zwei ungleichen von *p* beherrschten Großstrophen des II. Themas das Thema *b* wieder seiner polaren Umkehrung (*p*) entkleidet zum Vorschein, aber (entsprechend dem reaktionsartigen Charakter der Koda) in stark verminderter Energie; der erste Stollen von *b* erscheint nämlich mit seiner eigenen Umkehrung verschmolzen in müder, trauriger, zögernder Rhythmisierung. (Dies muß im Vortrag zum Ausdruck kommen; die als »Überleitung« mißverstandene Stelle wird meist viel zu schnell und gleichgültig dirigiert.) Dem energischen, kraftstrotzenden Spannungston d im zweiten Stollen von *b* (A 2) entspricht hier ein unsäglich müder resignierter Vorhalt von oben (J 12). Und statt des energischen Ergreifens des Großterzklangs abwärts (As→Fes = E) tritt der E-dur-Klang mit müdem Quartsextvorhalt $\left(=\begin{smallmatrix}c\\a\\e\end{smallmatrix}\right)$ ein (10 K), der sich nur sehr langsam und zögernd auflöst (durch Auflösung von zunächst nur einem Vorhaltston entsteht die Doppelquart in den Hörnern). Damit erscheint im Motiv die Terz a c a, welche sofort an Thema *a* gemahnt und das Motiv nun als Verschmelzung von *b* (in verminderter Energie) und *a* erscheinen läßt. Die Violinstimme des dritten Themas ist einfach die Umkehrung hiervon. Aber auch die absteigende Holzbläserstimme und die sehr wichtige Baßstimme (beide durchziehen das ganze dritte Thema) sind leicht erkenntliche Verschmelzungen dieser Art. Die Baßstimme trägt den Charakter von *b* relativ am meisten, wir können ihr eine latente harmoniebestimmende Tendenz zum Großterzklang abwärts zuschreiben. Diese drei Stimmen erzeugen nun (im dritten Takt) eine vierte Entwicklungslinie aus sich heraus, die Hornlinie, eine Verschmelzung des zweiten Stollens von *a* mit dem zweiten Stollen von *b*, welche nun tatsächlich in ihrer Mitte zu einem diesmal noch ganz im Bereich des tonalen Gebietes liegenden Großterzklang abwärts führt (B, funktionell einfach = Sp). Erst im zweiten Stollen des III. Themas tritt an genau der gleichen Stelle (L 1) der charakteristische Spannungsakkord Ces auf, welcher dann auch (trotz analoger Linienführung!) energisch festgehalten wird, während die Hörner das erstemal nach d zurücksanken. Eine stetigere Vermittlung der Gegensätze *a* und *b* läßt sich gar nicht denken! — Wir erkennen zugleich die antithetische Funktion des II. Themas in ihrem tieferen Zusammenhang: das II. Thema erzeugte (durch die polare Umbildung *p* von *b*) als Ergebnis jene Energieverminderung von *b*, die zur Vermittlung zwischen *a* und *b* (welche das dritte Thema bringt) notwendig ist.

Jene Hornlinie in den Stollen des III. Themas ist noch deshalb interessant, weil sie zu einer Art *Synkopierung der Form* führt. Sie überschneidet bogenförmig (beim erstenmal: 2 [Pause] + [5 Horn] + 1 [Pause]) den Bar der Violinstimme (2 + 2 + 4). Darauf folgt als Wiederherstellung des Gleichgewichts eine viertaktige »Koda« (8 — 5 L bzw. L 5 — 8) mit einem Kodamotiv (Horn), welches sich zu der vorausgehenden Vermittlung zwischen *a* und *b* verhält wie das Entwicklungsmotiv *m* zu der Entgegensetzung von *a* und *b* zu Anfang des Satzes. Was aber die Synkopierung der Form betrifft, so ist sie nur dem Grad nach vom normalen Fall verschieden. *Denn die Formeinschnitte stören das flutende Leben geradesowenig wie die Takteinschnitte.* Gerade Bruckner liebt organisch verwebende Stimmen, die über Formeinschnitte hinüberführen, ungemein. (Man vgl. etwa die 3. Klarinette bei L 10/11 oder die mitten über die absolute Rückung gleitende Hoboe bei 5/4 B. Dies nur als Beispiele aus unzähligen Fällen.)

Sie bringt an der zum Eintritt von *m* analogen Stelle, nämlich mit Beginn des Abgesangs ein dem zweiten Thema stark verwandtes (III. Th. = Synthesis von I und II!), aber doch eigenstrebiges Motivgebilde von mystischer Innigkeit des Ausdrucks (Motiv *n*; L 9: Viol.). In leuchtenden Terzklangketten vollzieht sich dann die Steigerung zur Reprise, zum Höhepunkt, zur Synthesis der Stollen (M 9), welche ganz anderer Natur ist als das grandiose Höhepunktsgebilde von früher, in dem in ungeheurer Kräftespannung äußerste Gegensätze zur Einheit zusammengezwungen waren. Jetzt sind diese Gegensätze so sehr gegeneinander ausgeglichen, daß sie gewissermaßen gegenseitig ineinander Heimat finden: zur Reprise der Melodik, welche ja schon von Anfang an *a* und *b* verschmolzen zeigte, tritt jetzt noch gleichsam eine harmonische Verschmelzung, indem die harmonische Energie von *b*, nämlich die Terzklangneigung abwärts, welche noch kurz zuvor in der Steigerung (zusammen mit der polaren Neigung aufwärts: *p*!) das ganze Gebiet ♭t ♮ durchmaß, sich nunmehr ganz innerhalb des tonalen Gebietes in einer Reihe von Terzklängen (h, g, e, C) frei auslebt. Dieser *Höhepunkt* hat daher etwas *Lösendes* wie ein gewaltiger Tränenstrom, und der Steigerung vorher entspricht jetzt keine Reaktion nachher, sondern eine stetige *Entsteigerung*, die zum vollkommenen Ausschwingen auf der Tonikaparallele (Tp) führt. So vollendet sich in der Höhepunktssynthesis im dritten Thema das Ziel jener Gesamtsynthesis, welche eben dieses ganze Thema ausmacht: die Ruhe ist auf einer höheren Stufe wiederhergestellt, der Weg zu neuer, gewaltiger Höhepunktsentfaltung ist frei.

Letztere erfolgt nun *in einer zweiten großen Hauptstrophe*. Wir haben schon auf Seite 25 des vorigen Heftes der »Musik« gesehen, daß hier das Ausgleichsgesetz in vollendeter Form waltet. Unser Erstaunen wächst aber, wenn wir nun gewahren, daß bei dem ums Doppelte verlängerten ersten Teil (HS.) eine großartige Potenzierung der Form (eigentlich Reprisenbar dreifach potenziert, weil der ursprüngliche im Grunde selbst schon potenziert war), beim halb so langen zweiten Teil (MS.) eine Entpotenzierung (»eine« Strophe statt zwei) vorliegt, während der dritte Teil (Rp d. HS.) der Form und Länge nach unverändert bleibt, aber zum entgegengesetzten Ergebnis führt.*) Unsere Übersicht gibt alles Nähere. Der antithetische

*) Es ist nicht unwichtig, zu bemerken, daß jeder musikalische Hörer schon beim ersten Hören ohne jede theoretischen Vorstudien das Wesen dieses Aufbaues zu erkennen vermag. Während nämlich in der Entwicklung zum Höhepunkt des ersten Themas das leicht erkenntliche Gebilde *a* und das herrliche Hornthema *b* (forte) in der ersten Hauptstrophe je einmal auftreten, geschieht dies in der zweiten je zweimal (Potenzierung!). Die Höhepunkte selbst sind durch ihre ungeheure dynamische Intensität gekennzeichnet. (In der zweiten Hauptstrophe Verdoppelung der dynamischen Spitze: bei Buchstabe S und T!). Aber auch die Bogenform der Hauptstrophen selbst vermag jeder aufs erstemal zu ahnen: denn wie die alles überragenden Schneegipfel stehen die dynamischen Höhepunktsausbrüche gegen Ende des ersten und dritten Themas da. Zwischen sie schiebt sich (als MS.) das zweite Thema, welches keine Höhepunkte besitzt, die sich an Wucht mit jenen auch nur annähernd vergleichen lassen. Dagegen besitzt das zweite Thema in der ersten Hauptstrophe *zwei* kleinere (dynamische) Höhepunkte (bei H und J), in der zweiten Hauptstrophe dagegen nur *einen* (Entpotenzierung!). Den Höhepunkten entgegengesetzt sind die Tiefpunkte, welche die Einschnitte zwischen den drei Themen-

Gegensatz von *a* und *b* treibt also auf demselben Wege, nur in weit geschwungenerer, gespannterer Linie (und unter sekundärer Mitwirkung von *n* und *p'*) zu einer schauerlich gewaltigen, diesmal 68 Takte umfassenden Höhepunktssynthesis, die jetzt auch *p* mit einschließt und wiederum mit ihrer eigenen Reaktion (»Koda«) endet. Wieder folgt eine zur Steigerung polare mittelbare Reaktion. Wieder stellt sich das zweite Thema dem Zusammenbruch als neue Antithesis (MS.) entgegen. Diese vermag aber diesmal in ihrer tief innerlich bedingten Kürze und Entpotenzierung (Ausgleichsgesetz!) dem riesigen ersten Teil (Thesis) nicht in genügendem Maße das beruhigende Gegengewicht zu bieten, und so kommt es denn zur furchtbaren Katastrophe: die *Synthesis* (Rp = drittes Thema), welche zum lösenden und beruhigenden Höhepunkt führen soll, *mißlingt. Statt Lösung* (M9) *furchtbare Verkrampfung* (X7): das dritte Thema, das diesmal gleich mit einer harmonischen Gleichgewichtsstörung einsetzt (erster Stollen h-moll statt d-moll, welches erst mit Beginn des zweiten eintritt), verfängt und verkrampft sich auf dem Höhepunkt in eine gräßliche Dissonanz. Diese bricht schließlich in einer Reaktion (statt der stetigen Entsteigerung von früher!) zusammen, die in sterbensmüden, feierlich ernsten Harmoniefolgen zur Koda hinleitet (Y).

Wir haben die *Satzkoda* schon anfangs als den dritten Teil erkannt, welcher die beiden großen Hauptstrophen gegeneinander ausgleicht. Diese formale Erkenntnis können wir nunmehr ungemein vertiefen. Wir sehen nämlich jetzt: *Das Verhältnis der beiden großen Hauptstrophen des Satzes zur Satzkoda ist innerlich dasselbe wie das der beiden Hauptteile zur unmittelbaren Reaktion bei den zwei großen Höhepunktsgebilden innerhalb dieser Strophen.* Denn diese Koda trägt alle Zeichen eines entsetzlichen Zusammenbruchs, welcher mit derselben inneren Notwendigkeit wie dort den tragischen Schluß einer großen Einheit bildet. *Der Gesamtzusammenhang des Satzes ist also derselbe wie der Zusammenhang jener Synthesis, zu der die zeugenden Grundgegensätze zum erstenmal führten, eine Potenzierung höherer Art, eine innere Einheit der Form, wie sie großartiger nicht gedacht werden kann.*

Diese Tatsache gewinnt noch erhöhte Bedeutung durch den Umstand, daß die Koda selbst nichts anderes ist als jene erste Synthesis (Höhepunkt 8D—D6), aber gleichsam innerlich vollkommen zerbrochen. Dem ersten Teil dort

---

gruppen bezeichnen. So vermag kein Kunstwerk auf den ersten Blick klarer gegliedert zu sein als eine Brucknersche Sinfonie.

Will man in diesem Satz durchaus *Sonatenform* sehen, so kann man ja das potenzierte erste Thema als »Durchführung« bezeichnen. Dann muß man die Wiederholung mit dem Wiedereintritt des zweiten Themas beginnen lassen (jeder andere Einschnitt ginge an das Leben des Satzes!). Parallelen dazu bietet das Finale der 4. und 6. Sinfonie. Aber diejenige Form, die dem Satz wirklich innerlich zukommt, ist allein die hier gegebene. Die Einzwängung in die Sonatenform ist unnatürlich. Man könnte mit dem gleichen Recht — so paradox es auch klingen mag — das zweite Thema in der ersten Hauptstrophe als »Durchführung« des zweiten Themas in der zweiten Hauptstrophe bezeichnen. Lassen wir also lieber die Begriffe »Exposition« und »Durchführung« beiseite und halten uns an die brauchbareren Gegensätze: »Potenzierung«, »Entpotenzierung«!

(8D—1D) entspricht der erste Teil der Koda (Y1—Y14, bogenförmig: nach zwei Takten Pauke 4 + [4] + 4); was sich aber dort in höchster Kraft einheitlich *folgte*, tritt hier *gleichzeitig* in zerbrochener Form auf: das Oktavmotiv pp in Flöte und Hoboe gleichzeitig mit seiner eigenen, verstörten, unruhig zerfließenden Fortsetzung, in den Violinen, wozu noch (die kl. HS. kennzeichnend) eine unsäglich ergreifende Klarinettenstimme tritt, das unsicher in danebentreffenden Intervallen tastende, seiner auf Ces gerichteten Spannkraft beraubte Thema *b* bzw. dessen Umkehrung (vgl. dazu Cello bei O 13/14) darstellend, ein erschütterndes Gegenbild zu den Takten 2/1 D. Dieser flutenden, dem Untergang entgegentreibenden Auflösung stellt sich nun in einem zweiten Teil der Koda (barförmig 4 + 4 + 12) die Harmoniefolge, die den zweiten polaren Teil jener ersten Höhepunktssynthesis (D1—5) ausmacht, antithetisch entgegen. Wie Schollen fester Masse treiben diese feierlich ernsten Klangfolgen in Sequenzen auf dem Meer der Auflösung. Im Abgesang wird der Anker gleichsam in den Grund — in einen Abgrund geworfen. Statt der erwarteten, spannend vorbereiteten Erlösung im strahlenden D-dur leitet ein furchtbarer Dominantenschlag a—d die Schlußkatastrophe ein. Diese erfolgt im dritten, letzten Teil der Koda (barförmig 4 + 4 + 9) gewissermaßen als negative Synthesis: *a* und *b*, *die zeugenden Gegensätze, aus denen alles sinfonische Leben entsprang, in ungelöster Spannung verkrampft!* Das über alle Maßen entsetzliche es b es der Trompeten, die sich in wilder Verzweiflung gegen die furchtbare Umklammerung des d aufbäumen und den Ausweg nach Ces nicht finden können, und dann, zum Schluß, der Sprung hinein in die leere Quint, ins — Nichts, — das ist ein *Weltuntergang*, wie er schauerlicher nicht gedacht werden kann, der Untergang jener Welt, die aus dem Flimmern des Ur-d herausgeboren wurde. Und nur, weil dieser Welt ein organisches Leben von unbegreiflich tiefer Gesetzmäßigkeit zukam, ist ihr Untergang tragisch. Der Untergang des Chaos wäre es nicht.

An ein dunkles Geheimnis aber pocht das tragische Urgesetz, daß auf alle organische Höhenentwicklung Zerfall folgen muß, daß alles Leben — untergehen muß. Wer das Unaussprechbare, das Tiefste in Bruckners Tonwelt zu hören, zu fassen, zu erleben vermag, der fühlt mit Bruckner erschauernd, daß dieses Geheimnis *religiöser* Natur ist. Wie es aber auch vom Untergang des ersten Satzes der Neunten Auferstehung, letzte Erlösung geben kann, das zeigt nach dem antithetischen Durchgang durch das dämonische, ja satanische Scherzo jener Satz, von dem Bruckner sagte, es solle das Schönste sein was er geschrieben, es ergreife ihn jedesmal, wenn er's spiele: das *Adagio* dieser seiner letzten Sinfonie. Für heute aber bleiben wir bei der Lösung des ersten Satzes. Und wenn Koda für Bruckner niemals Anhang bedeutet sondern Kuppel, so ist die Kuppel dieses Satzes die furchtbare Majestät des Todes — des Todes in seiner tiefsten metaphysischen Bedeutung.

I. Hauptstrophe: Bogen: 226 Takte

Großer Hauptsatz: (sog. 1. Themengruppe): *Reprisenbar (= Urform) 96*

Anfangstakte (Ur-d): 4
Thema *a* = *Thesis: Bar* (4 + 4) + 6
Auf T ruhend.
— I. *St.* 18

[Beginn des 2. St.: Es⁷, Ende As⁷ (♭)]
Thema *b* = *Antithesis: Bar* (1 + 1) + 6
Erreichung des Spannungsgebietes »Ces« (♭)
durch Großterzschritt abw. Es-Ces
— II. *Ggs. St.* 8

[Rückkehr ins tonale Gebiet durch Großterzschritt abw. ♭♯t (As Gis E)]
H. S. Entwicklung (Steigerung) hin zur Synthesis: Gegenbar
Aufg.: Entw.-Motiv *m*. Durch die harm. Gleichgew.-Störung bewirktes Schwanken zwischen tonalem und Spannungsgeb. — Sequenzwirkungen *Bar* (4 + 4) + 4 = 12
1. Gegenst.: Oktave. — Zügelung der ungehemmt. Sequenzenergie *Bar* (4 + 4) + 4 = 12
2. Gegenst.: Oktave. — Verwendg. d. Energie z. dom. Erhitzg. D♯D *Bar* (4 + 4) + 4 = 12
— *Steigerung* 36

M. S. { *Höhepunkt: Synthesis v. a* u. *b (Rp.)* (Siehe bes. Übersicht)
Doppelbogen: 5 + 1 + (1 + 1) + 2 × 1 + ½ × 5
+ 1½ unmittelbare Reaktion
— *Höhepunkt* 14

H. S. (polar) *mittelbare Reaktion auf die Synthesis:*
Aus der Synthesis herausgeschleuderte Motivbestandteile in zerbrochener Form.
Orgelp. auf d. — Abwärtssickernde Pizz.-Gänge.
Bar (4 + 4) + [(2 + 2) + 8]
— *Reaktion* 20

— *Abg.* 70

Großer Mittelsatz: (2. Thema): *2 Großstrophen und Koda 70*
p als polare Umkehrg. v. *b* = *Antithesis z. großen H. S.*

I. Großstrophe: Reprisenbar (Rp. als 2. Strophe) Beginn D+; Tangierung des ♯-Gebietes
1. Strophe: Potenzierter Bar: 18 Takte
1. St. p: Bar (1 + 1) + 2 = 4 (I. St. 4)
2. St. p: Bar (1 + 1) + 2 = 4 (II. St. 4)
Abges. p'-Melodik: Bar (2 [♯-T] + 2) + 6 [3Strophenp.: ♭ (As), Dom., ♯ (H alter.)] = 10
2. Strophe = steigernde Rp.: Potenz. Bar: 16 Takte. Beginn D♭+
1. St. Bar 1 (Umk.) + 1 + 2 (Abges. v. *b* mit Cis (♯) schließend) 4
2. St. Bar 1 + 1 + 2 (Abges. v. *b* mit Dis (♯) schließend) 4
[Plötzl. Rückk. nach t d. Großterzkl. aufw.: ♯♭ t, Dis-Es-G (vgl. ♭♯t bei A 8/9)]
Abges.: °Dp mit ♯-Tangierung (H, a. Schluß alter.). 2 + 2 + [Bar (1 + 1) + 2] = 8
— Abges. des Rp.-Bares 26
— I. 34

II. Großstrophe: Pontenzierter Bar. Beginn wie oben (D+); endigend im ♭-Gebiet
1. St. wie oben. *Bar* (1 + 1) + 2 = 4
2. St *Bar* (1 + 1) + 2 = 4
Abges.: 1. (Strophe): Steigerung (Abg. v. *p*) *Bar* (2 + 2) + 2 = 6
2. (Ggs. Strophe): Höhepkt. u. Zurücksink.: *Bar* (3 + 3) + 2 = 8
As⁷ (♭). — Schwankg. zw. t u. ♭ — As⁷
— 14 = (½ × 26 + 1)
— II. 22

»*Koda*« = *unmittelb. Reakt.* nach Ausgl. ges. (34 — 22 = 12)
Ungemein zögernde Rückk. nach t: ♭♯t, As—Gis—E (genau = A 8/9!)
b in energievermind. Form. *Bar* 2 + 2 + [Bar (2 + 2) + 4]
— »Koda« 14

Großer Hauptsatz (Rp.: sog. 3. Themengruppe): *Reprisenbar 60*
Passive Synthesis: Wiederherstellung der Ruhe
mel. Verschmelzung v. *a* und *b* in 4fach. Auspr. (vgl. Anm. S. 106). d—B—d (Terzkl.neigg.!)
Viol.: Bar (2 + 2) + 4. Form d. Hornlinie dag. synk. — Koda: 4 mit Kodamot. (Horn)
— *I. St.* 12
mel. dasselbe. Harm. Weiterentw. z. antith. Ces: d—Ces(♭)
Form: analog.
— *II. St.* 12

H. S. Entwicklung (Steigerung) zum Höhepunkt: Gegenbar
Aufges.: Entwickl.mot. *n* über Ges (♭): *Bar* (2 + 2) + [(1 + 1) + 2] = 8
1. Gegenst.: Fortspinng. v. *n*, 2strophig, ♭ = 4
2. Gegenst.: Fortspinng. v. *n* (Umk.), 2strophig, t ♯ (Terzkl.kette F D Fis Dis) = 4
— *Steigerung* 16

M. S. { *Rp: lösender Höhepunkt:* Verschwisterung v. *a* u. *b*
Bar (2 + 2) + 4
— *Höhepunkt* 8

H. S. (polar) *beruhigende Entsteigerung*: Ausschwingen in der Tp.
Bar mit 3mal barförm. Abges.: 2 + 2 + {1 + 1 + [1 + 1 + (1 + 1 + 2)]}
— *Entsteigerung* 12

— *Abg.* 36

II. Hauptstrophe: Bogen: 290 Takte

Großer Hauptsatz (1. Themengruppe): *Potenz. Reprisenbar (= Urform) 194* (2 × 96 + 2)

1. St. Anfangstakte Tp. in f-moll-harm. (terzverw., unterdom.) umgedeutet 2
a kanon. und mit vergr. Umk. in unterdom. Entw. bis ♭ ♯: *Bar* (6 + 6) + 4 = 16
2. Ggs.-St. *b* (verzög. Antithesis gibt ♯ t ♯ u. damit nachfolg. Stagnation) *Bar* (1 + 1) + 6 = 8
Abg. *m* u. *m*-Umk. (Vc) stagnierend + *a* (gleichz. neuer Entw.-Ansatz) *Bar* (4 + 4) + 4 = 12
(Im Kleinabg. *m*-Linie aufw., Vc-Linie abwärts)
} *I. Groß-St.* 38

[Beginn des 2. Gr.stoll.: Es⁷, Ende As⁷ (♭) = As⁶ <]
1. St. *b* mit Gegenbewegung t ♭ *Bar* (1 + 1) + 2 = 4 (¼ × 16)
2. St. *b* ♭ ♯ t *Bar* (1 + 1) + 6 = 8
Abg. *m* (Hob., nachher Hr.) + gebrochene Pizz.-Linie + *n* *Bar* (8 + 8) + 8 = 24 (2 × 12)
(Im Kleinabg. *m*-Linie aufw. [Tr.], Pizz.-Linie abw.)
Schlußtakte: Aus *n* geht unmittelb. *p'* herv. (Hob. u. Kl. allein unis.) 2
[Rückkehr nach t mittels des übermäßig. Quint.-Sextakk. As⁶ <]
} *II. Ggs.-Groß-St.* 38

H. S. Schlußentwicklung (Steigerung) hin zur Synthesis: Bar
Zarte Antwort auf obige »Schlußtakte«: *p'*-Figurat. (des 2. Themas) in Umk. 2
1. St. *p'*-Fig.-Umk. mit Nachahm. + *p'* (=Hö. bei G 1) + *m* (Vc): t (♭) t *Bar* (2 + 2) + 4 = 8
2. St. Dasselbe ♭ (t) *Ggbar* 4 + (2 + 2) = 8
Abg. Oktave mit *p'*-Fig.-Umk. — D ♯ D *Bar* (4 + 4) + 4 = 12
} *Steigerung* 30

M. S. { *Höhepunkt: Synthesis v. a, b und p (Rp.).* (Siehe bes. Übersicht)
Doppelb.: 22 (Bar) + 8 (Bar) + (4 + 4) + 2 × 8 (Bar) + ½ × 22 (Ggbar)
+ 3 unmittelbare Reaktion }
} *Höhepunkt* 68

H. S. (polar) *mittelbare Reaktion auf die Synthesis*
Aus der Synthesis herausgeschleuderter Motivbestandteil in zerbrochener Form
Orgelp. auf a. Verschleiernde Triolenkette
Bar (4 + 2) + 14
} *Reaktion* 20

] *Groß-Abg.* 118

Großer Mittelsatz. (*Eine* Großstrophe. *Entpotenzierung!*): *38* (½ × 70 + 3)
Reprisenbar (Rp. als 2. Strophe)

1. Strophe wie früher; Beginn T+: *Potenz. Bar: 18 Takte*
1. St. *Bar* (1 + 1) + 2 = 4
2. St. *Bar* (1 + 1) + 2 = 4
Abges.: *Bar* (2 + 2) + 6 = 10
2. Strophe = steigernde Rp.: wie früher, Beginn w. ob. T+: *Pot. Bar: 20 Takte*
1. St. *Bar* (1 + 1) + 2 = 4
2. St. *Bar* (1 + 1) + 2 = 4
Abges. 1. (Strophe) °Sp. Bar (2 + 2) + 2
2. (Ggs.-Strophe) ♯ — t Ggbar 2 + (2 + 2) 12
} Abg. d. Rp.-Bares 30
} (I) 38

Großer Hauptsatz (Rp.) Reprisenbar 58
Mißlungene Synthesis: Einleitung der Kodakatastrophe
Beginn mit harm. Gleichgewstörung statt d-Einsatz: h — H (♯) — h
mel. ähnl. wie früher (im Horn *b* zerbr.!). *Bar* (2 + 2) + 4
} *I. St.* 8
Form wie früher. Der Entwicklung n. Ces fehlt d — Ces
diesmal die stetige Vorber. durch d. 1. Stollen.
} *II. St.* 12

H. S. Entwicklung (Steigerung) zum Höhepunkt: Bar
1. St. } wie früherer Gegenst. (Beginn: Ges) 4
2. St. } [beachte aber im Vergl. zu früher die *abst.* Br.-Stimme!] 4
Abges. *n* = *p'* gehetzt. t — ♭ (Ges) 6
} *Steigerung* 14

M. S. { *Rp.: lähmender Höhepunkt: Katastrophe*
Verkrampfg. in es⁹ (♭) mit None im Baß. Baßmot. verzerrt }
} *Höhepunkt* 12

H. S. (polar) *Reaktion:* Zusammenbruch i. verm. Septakk. Rückkehr n. T.
Bar (2 + 2) + 8
} *Reaktion* 12

] *Abg.* 38

Höhepunkt der I. Hauptstrophe (Synthesis von a und b)

Äußerer H. S.
a rhythm. umgekehrt. Tonika nach Dom.
1. °T. Oktavmotiv — $3\frac{1}{2}$
2. Weg (d c h b a). Terz der Molldom. (°D) — $\frac{1}{2}$
3. °D. Oktav abwärts — 1
} 5

Innerer H. S.
Abgleiten in subd. Bereich
nach herübergeb. $\frac{1}{4}$
mel. Linie 1. g $\frac{1}{4}$
2. f $\frac{1}{4}$
3. e $\frac{1}{4}$
} 1

{ *b* mit Oktavsturz. Mitte nach 7. Takt (Grenze zw. unis. u. harmonis.)
{ 1. Es (Neap.), 2. Ces ♭ enharm. verw. nach H (♮) } M. S. $\frac{1}{+1}$

Innerer H. S. spiegelnd, harm. u. mel. polar
Herabkommen aus oberdom. Bereich
nach Pause (ideale Herüberbindung) $2 \times \frac{1}{4}$
3. mel. e, harm. °D $2 \times \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$
2. f (als Durchg. verzög.) $2 \times \frac{1}{4} - \frac{1}{4}$
1. g °Dp $2 \times \frac{1}{4}$
} 2

Äußerer H. S. spiegelnd harm. und mel. polar
Unterdom. nach Tonika
3. S^6. Oktav aufwärts $\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2} = 1\frac{3}{4}$
2. Weg (b a d). Terz der Durdom. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
Furchtbar vernicht. Aufblitzen der
1. T+ (Durvariante) $\frac{1}{2} \times 1 = \frac{1}{2}$
(Die Forts. [Okt.mot.] wird durch die mittelb. Reakt. in zerbrochener Form gebracht)
} $2\frac{1}{2}$

Unmittelb. Reaktion = »Koda« nach Ausgl. ges. $7 - 5\frac{1}{2} = 1\frac{1}{2}$
(Allein übrigbleibende pp-Pauke auf dem von T+ nach °T umgedeuteten d)
} $1\frac{1}{2}$

Höhepunkt der II. Hauptstrophe (Synthesis von a, b und p)

Äußerer H. S. (fff)
Die beiden H. S. von früher (am Schluß auch M. S.) [Beginn: Okt.mot.]
in tief. subd. Spannungsgeb. hineingetragen
d, es, Ges mit Rückkehr nach Es. *Bar* 6 + 6 + 10
} 22

Innerer H. S. (piano) (Innenreaktion!)
mel.: Zerfall des Okt.mot. + Zurückgehen auf den Urkeim seiner Forts.
= *a* 2. Hälfte mit hinzutretender Triole
(zur Triole vergl. sow. die vorherg. Triole als den früh. pol. inner. H. S.)
harm.: Aufstieg im subd. Geb. (as, es, b, f). *Bar* 2 + 2 + 4
} 8

{ 1. mel. dasselbe, gest., cresc.
Überspringen auf dom. Spannungsgeb. H E^6 *2strophig* 2 × 2 = 4
Mitte nach 34. Takt: Abreißen. Pause
{ 2. (polar) erstarktes Oktavmot. mit Triole verb., forte
Neuansetz. subdom.: c, es *2strophig* 2 + 2 = 4
} M. S. 4 + 4

Innerer H. S. (forte) (polar)
mel. dasselbe, harm. Aufsteigen in dom. Spannungsgeb.
= Harmonik (und Form) von *p*: A—Cis (2 mal), E^7, H^7
Rhythmik von b (mel.: cis—eis durch Triole verbunden!)
Bar 2 + 2 + 12. Abges.: nach 2 taktig. Durchg. (vgl. *p*) Klbar 1 + 1 + 2
als Ausgangsp. einer 6 taktigen Tristansteigerung (Violin. = *b*)
} 2 × 8 = 16
[Furchtbar vernichtender Zusammenprall von H (♮) mit f (echter $\frac{6}{4}$ Akk.!)]

Äußerer H. S. (fff)
Nur Beginn: Oktavsturz z. Akkordsturz erweitert ($\frac{6}{4}$ → 6)
(Fortsetzung zerbrochen als mittelbare Reaktion)
f-moll. Gegenbar 4 + (2 + 2) + dim. 3
} $\frac{1}{2} \times 22$ = 11

Unmittelbare Reaktion = »Koda« nach Ausgl. ges. 34—31 = 3
(Allein übrigbleibendes as von Terz zu f-mollkl. in Spannungston zu a umgedeutet — 1
Pauke auf a [Dom.] — 2)
} 3

KÖPFE IM PROFIL

XI *)

GUIDO ADLER — FERDINAND WAGNER — MATTIA BATTISTINI

GUIDO ADLER

VON

ELSA BIENENFELD-WIEN

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Hofrat Professor Dr. Guido Adler, feiert am 1. November den 70. Geburtstag.

Die moderne Musikwissenschaft ist jungen Datums. Obwohl die Theorie der Musik so alt ist wie die Musik als Kunst, und obwohl man Geschichtliches, namentlich Biographisches über Musik und Musiker seit vielen Jahrhunderten schreibt. Auch an ästhetischen und stilkritischen Untersuchungen hat es nicht gefehlt. Die einen ziehen sich ausgiebig, die anderen vereinzelt durch die Literatur. Aber eine Systematik im Aufbau der Musik gab es nicht. Die wissenschaftliche Behandlung der Musik, die man einst zur scholastischen Philosophie zählte, wurde nach jahrhundertelanger Unterbrechung erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Kreis der Universitätsdisziplin aufgenommen. Köln berief den weiter nicht bedeutsamen Philologen Breidenstein, Berlin den Ästhetiker und Beethoven-Biographen A. B. Marx und die Wiener Universität im Jahre 1856 den Musikkritiker Eduard Hanslick zur Abhaltung eines Kollegs über Geschichte und Ästhetik der Tonkunst. Ungefähr zur gleichen Zeit erschienen die ausgezeichneten musikgeschichtlichen Arbeiten von Kiesewetter, Ambros und Fétis, die Geschichtliches im Lichte einer gefühlsmäßigen, persönlichen Ästhetik darstellen. Unmöglich, die zahlreichen Arbeiten aus früheren Zeiten, anderen Ländern, die den Unterbau für die moderne Musikwissenschaft bilden, auch nur andeutungsweise anzuführen. Genug an dem, daß zu jenem Zeitpunkt ziemlich gleichzeitig die Arbeiten zum Aufbau der neuen Disziplin einsetzen und eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten auftrat. Unter den führenden Männern dieser Generation (Chrysander, Eitner, Kade, Spitta, Liliencron, Maldeghem, Grove, Wooldridge) vollzog sich der Übergang von der ästhetisierenden zur exakten Geschichtsforschung. Ein breites, weites Feld lag frei zur Bebauung: die Entwicklungsgeschichte der Musik. Nun bedurfte es des Mannes auf hoher Geisteswarte, der das ungeheure Gebiet übersah und absteckte; es bedurfte der starken Hand, es in Besitz zu nehmen und urbar zu machen.

* * *

Die äußere Lebensgeschichte Guido Adlers ist in kurzen Worten erzählt. Aus einer Intelligenzfamilie stammend, jüngster Sohn eines Arztes, schon in

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11.

zartester Kindheit verwaist, wurde er für den juridischen Beruf bestimmt. Im Gymnasium in Iglau wurde er Mitschüler und Freund des um einige Jahre jüngeren Gustav Mahler. Dann, im akademischen Gymnasium in Wien, gründet er ein Schülerorchester, das er dirigiert. Er tritt zugleich in das Konservatorium ein, studiert bei Dessoff, dem Wiener Hofopernkapellmeister und Dirigenten der philharmonischen Konzerte, Formenlehre und Instrumentation, erhält unvergeßliche Eindrücke durch Lehrstunden in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Bruckner. Mahler, Felix Mottl und Hugo Wolf empfangen gleichzeitig im Konservatorium ihre Ausbildung. Richard Wagner erscheint einmal in Wien. Die vier jungen Herren treten deputativ bei ihm an, die vorbereitete Rede fällt in den Abgrund bebender Verlegenheit, Wagner sagt auch nicht viel angesichts der ungeklärten Situation. Aber alle vier sind dem Meister von der Stunde ab auch persönlich mit tiefster Verehrung ergeben. Der Kampf um Wagner, in Wien besonders hitzig, rief zu einer mutigen Tat auf. Adler gründet gemeinsam mit Mottl und Schönaich den ersten akademischen Wagner-Verein. Er bezieht die Universität und vollendet das juridische Studium: das geschulte Denken des Juristen läßt sich in der ungewöhnlich klaren Disposition und dem festen logischen Gefüge seiner späteren musikwissenschaftlichen Arbeiten gut erkennen (in seinen Schriften und in seinen Organisationsentwürfen schließt sich Gedanke an Gedanken mit juristischer Präzision). Gleichzeitig inskribiert er bei Hanslick und betreibt, ohne den Ordinarius, der sich um mittelalterliche Musikforschung nicht bekümmert, eifrige Studien auf eigene Faust. Die Rätsel vergangener Zeiten der Musik ziehen ihn unwiderstehlich an. Immer tiefer stürzt er sich in die dunkeln Geheimnisse mittelalterlicher Traktate und sieht doch schon am Rande der unendlichen Entfernung ein Lichtlein flimmern, das vielleicht einmal einen Weg beleuchten wird. Nun kennt er keine Rücksicht mehr auf Broterwerb und Einkommen. Er hat seinen Lebensberuf gefunden. Es ist reiner Idealismus und innerster Zwang, der ihn treibt. Wie er das Große und Bleibende in der neuen Kunst Wagners erkannte und dafür eintrat, ohne Opportunitätsrücksichten und ohne Rückhalt, mit derselben Sicherheit wird er später aus der Musik der Vergangenheit das Bedeutende wiedererwecken. So sicher und so hartnäckig wie ein Künstler von Genie im Schaffen, in der Erkenntnis die Spur verfolgen. — Er legt seine Arbeiten dem Hofrat Hanslick vor. Es ist ein schönes Zeugnis für Hanslicks unbestechliches Urteil, daß dieser, sich selbst in die fremde Materie erst einarbeitend, den Wert der eingereichten Arbeit richtig abschätzt, den gegenparteiischen Hörer zum Doktor der Philosophie (1880) promoviert und auffallend rasch (1882) dessen Ernennung zum Privatdozenten befürwortet.

Adler liefert als erste Arbeit (Dissertation) eine Studie über die historischen Grundklassen der christlich abendländischen Musik; als zweite (Habilitationsschrift) eine solche über die Geschichte der Harmonie. Beide Arbeiten drangen

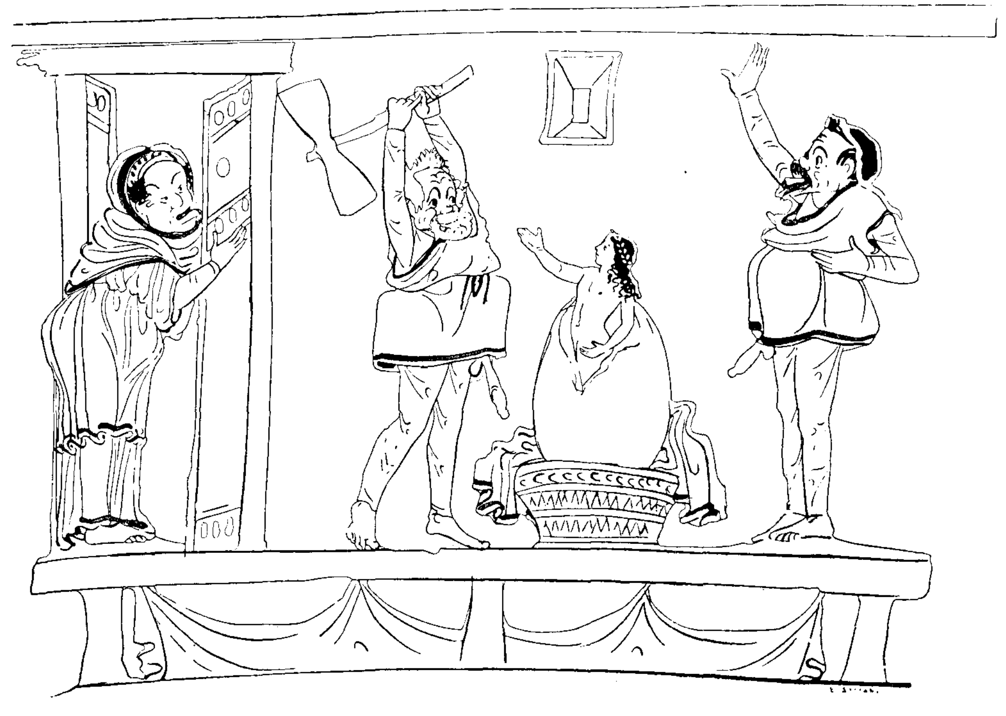
in ein Gebiet, das noch in tiefster Unerforschtheit ruhte. Adler wies nach, daß der Faux-Bourdon des 12. Jahrhunderts, dessen Sextakkordfolgen den Theoretikern jener Zeit so viel Kopfzerbrechen verursachten und die sie für transponierte (falsche) Bässe des parallelen Quintenorganums hielten, bereits ein Tonalitätsgefühl verrate, obwohl man, noch weit entfernt vom Harmoniebegriff, die Stimmen nur Note gegen Note, punctum contra punctum zusammenzwang und damals die Sext sogar noch als Dissonanz bezeichnete. Erst jüngst haben allerneueste Forschungen über den Faux-Bourdon, den Rondellus und den Motetus ergeben, wie zutreffend die überraschende Erklärung jenes Entwicklungsprozesses gewesen ist. Adlers Arbeiten machten Aufsehen. Er wurde von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften als Delegierter zum internationalen liturgischen Kongreß nach Arezzo entsendet. Das ausführliche Referat, das er in Form eines Kongreßberichtes erstattete, zeigte, daß ein profundester Kenner der katholischen Kirchenmusik sein Votum abgab. Fortan wurde Adlers Wort in allen kirchenmusikalischen Fragen gehört. In die mittelalterliche Frühzeit der mehrstimmigen Musik (die mit der Frühzeit der katholischen Kirchenmusik zusammenfällt) ist Adler noch wiederholt eingedrungen. In den Studien über »Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit« und in der geistvollen Arbeit über die Heterophonie ging er dem Ursprung der Harmonie bis in die Keimzelle nach. Er war es, der, überkommenen Anschauungen entgegen, feststellte, daß die Harmonie und die Polyphonie sich neben- und miteinander entwickelt haben. Daß aber, wenngleich ein gemeinsamer Ursprung beider Arten mehrstimmiger Komposition nachzuweisen ist, die Harmonie doch nicht künstlich aus dem Discantus (Kontrapunctus) abgeleitet wurde, sondern von dem eingeborenen Triebe als Kind der Volksmusik gezeugt, unter der Zuchtrute des Kontrapunkts großgezogen wurde. Diese Feststellung war eine Tat. Sie erbringt den Nachweis, daß in der Tonkunst das Tonalitätsgefühl naturgegeben ist und schon auf der frühesten Entwicklungsstufe der Kunstmusik sich kundgibt.

* * *

Bald darauf gründete Adler gemeinsam mit Friedrich Chrysander und Philipp Spitta die »Vierteljahrsschrift für Musik« (1884—1894), die erste große Sammelstelle für Arbeiten musikwissenschaftlicher Forscher. (Chrysanders Jahrbuch für die Wissenschaft der Musik 1863—1867 hat mehr vorbereitenden Charakter.) Die Hauptarbeit der Redaktion leistet Adler. Die aufsprießende Disziplin zieht bereits neue Arbeitskräfte an, Probleme aus allen Gebieten der Forschung werden hier vorgelegt und üben nach allen Seiten wieder neue Anregung. Das geistige Potentiale der Vierteljahrsschrift wirkt noch in sämtlichen, später in großer Zahl gegründeten Zeitschriften der Musikwissenschaft nach. An der Spitze der Vierteljahrsschrift steht, richtungweisend, Adlers grundlegende Abhandlung über »Umfang, Ziele und Methode der Musikwissenschaft«.

In dieser Abhandlung richtet Adler das System der neuen Disziplin auf. Die Hauptaufgabe der Musikgeschichte sei: das Entstehen der musikalischen Formen zu erforschen, ihre Zusammenhänge aufzudecken, ihre Entwicklung (Wachsen, Blühen und Absterben der Formen) zu verfolgen. Die Musikwissenschaft soll Geschichte der Tonkunst bieten, nicht nur eine Geschichte der Tonkünstler. Adler zeigt, mit welchem Rüstzeug die moderne Musikwissenschaft auszustatten ist. Es soll zum Teil aus historischen, zum Teil aus systematischen Arbeitsmethoden bestehen. Um die Musik nach Epochen, Völkern, Ländern, Städten, Künstlern zu studieren, dazu dient die historische Arbeit. Von jedem einzelnen Kunstwerk aus wird die historische Forschung die Zusammenhänge klarlegen müssen, die dieses mit der Vergangenheit und Zukunft verbindet. Von den gesamten Kunstwerken einer Epoche (und wie diese in den Lehren gleichzeitiger Theoretiker sich widerspiegeln, wie sie praktisch verwertet werden) wird sie die musikalischen Grundklassen der Epoche und deren Gesetze ableiten können. Die systematische Arbeitsmethode wird die theoretischen Gesetze aufzustellen haben, die tonal und zeitlich (Harmonik, Rhythmik, Melik) zu beobachten sind und sich der Harmonielehre, des Kontrapunkts, der Kompositions- und Instrumentationslehre, sowie der Ästhetik und der Folkloristik bedienen. Die Disziplinen verwandter Wissenschaften, (Palaiographie, Akustik, Physiologie, Psychologie) müssen mit herangezogen werden. In der umfassenden modernen Musikwissenschaft wird der Biographik und Ästhetik gleichsam eine neue Funktion zugewiesen ... Der Musikhistoriker wird aus der Folge der Erscheinungen eine Kontinuität und eine tiefere Kausalität des Musikgeschehens erkennen. Denn, so sagt Adler, der Gesamtorganismus der Tonkunst ist in seinen Gezeiten (mit allen Störungen, Lateralbewegungen und Rückschritten) wie jeder Organismus inneren Gesetzen und äußeren Einflüssen unterworfen. — Die frühere Arbeitsweise der Musikgeschichte reihte biographisches Material aneinander unter gefühlsmäßiger (ästhetischer) Betrachtung. Er aber errichtet auf dem Baugrund der exakten Musikwissenschaft den Aufriß einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung. Ihr Gipfel ist: die Stilkritik.

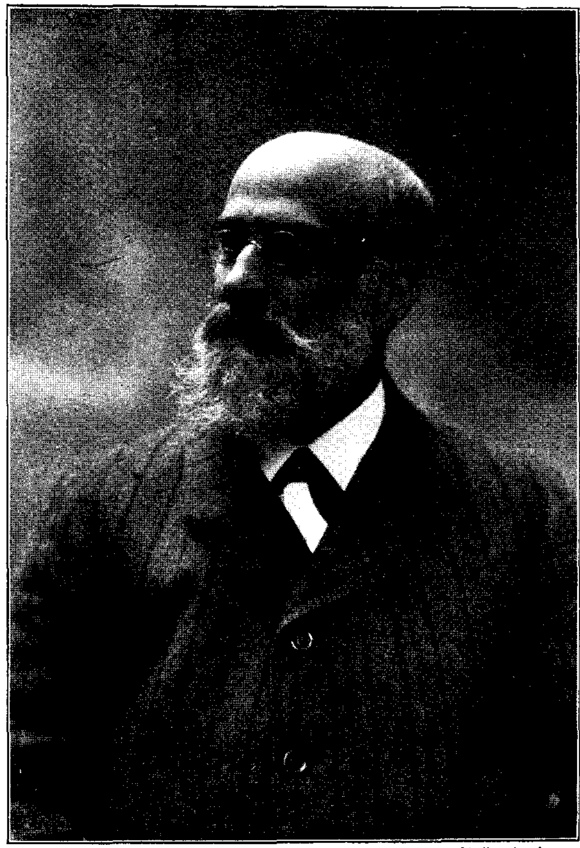
Dies birgt eine Idee, eine neue, tragende Idee. Man erinnert sich des berechtigten Aufsehens, das kürzlich das Werk des englischen Historikers G. H. Wells erregte: Outlines of the History of the World (Richtlinien der Weltgeschichte). Wells zeigt die Ereignisse der Weltgeschichte im Lichte einer evolutionistischen Darstellung. Es ist der Versuch, die großen Gesetze der Naturwissenschaft auf alles menschliche Geschehen anzuwenden. Weit vorgreifend hat Guido Adler schon vor mehr als 30 Jahren diese Gesetze auf die Geschehnisse der Tonkunst anzuwenden versucht. Wie der Weg von der rein pragmatischen Geschichtsforschung (Plutarch) an verschiedenen Versuchen entlang führte und Teilabschnitte der Geschichte schon wiederholt in den Lichtkegel philosophischer Ideen gerückt wurden (Taine, Macaulay, Lamp-



Mythologischer Mimus: Das Ei der Leda
Hephaestos zerschlägt das Schwanenei, dem die schöne Helena entsteigt. Zeus steht rechts, die eifersüchtige Himmelskönigin links. Der Vorgang spielt auf der mimischen Urbühne.



Moderner Puppenmimus aus Java



Varischi & Artico, Mailand, phot.

Guido Adler



M. M. Wend, Nürnberg, phot.

Ferdinand Wagner



Atelier Binder, Berlin, phot.

Mattia Battistini

recht): so zeigten sich seit der ersten deutschen pragmatischen Musikgeschichte (Forkel) auch in unserem Fach wiederholt Ansätze zu einer mehr genetischen Darstellung (Spitta, Bach-Biographie). Trotzdem ist der große Gedanke Adlers, die Musikgeschichte in ihrem vollen Umfang in die Riesenperspektive der evolutionistischen Erkenntnis einzustellen, grundsätzlich neu. Es soll nicht geleugnet werden, daß er manchen Widerspruch erregt, manche Zurückweisung erfahren hat. In neuerer Zeit bestätigt aber die Wegsuche in den übrigen Disziplinen Adlers kühne Intuition. Auch in der benachbarten Kunstgeschichte*) bricht sich die evolutionistische Darstellungsmethode bereits Bahn. Und seit in der Naturwissenschaft die Darwinsche Entwicklungslehre durch die moderne Konstitutionslehre mit ihrem Begriff des eingeborenen (in den Keimzellen jeglicher Art vorbestimmten) Schicksalsablaufes weiter ausgebaut wurde, scheint es, daß sich auch in der Erkenntnislehre eine Revolution vorbereitet.**) Mit seinem System und der Lehre von der gleichsam naturwissenschaftlichen Gesetzmäßigkeit, wie sich in der Tonkunst Stilarten aus Keimzellen entwickeln, leistete Adler die Pionierarbeit unter den Geisteswissenschaften.

Man wird die Kühnheit dieses Gedankens ermessen: gerade in unserer Disziplin fehlten die Steine zum Aufbau einer derart neuen Geschichtsdarstellung. Während die Literatur- und die Kunstgeschichte mit ihren verwandten Hilfsdisziplinen schon auf eine lange Forschungs- und Ausgrabungstätigkeit zurückblicken konnten, hatte erst Mendelssohn durch die Wiedererweckung Bachs den Weg in die Vergangenheit der Musik gewiesen. Seither arbeiteten sich in langen Jahrzehnten einzelne Gesamtausgaben von Werken der Tonheroen mühsam hervor. Neuausgaben älterer Tonstücke oder theoretischer Schriften erschienen nur in Form von Anthologien, mit Ausnahme etwa in den Sammlungen von Gerbert, Gevaert, Commer, Coussemaker, Eslava, Maldeghem, der französischen Benediktiner, der Musical Antiquarian Society. Die Werke vieler Meister aus den verschiedenen Blütezeiten der musikalischen Vergangenheit lagen ebensowenig vor wie die Kunstwerke der Übergangszeiten. Selbst Monographien konnten kaum geschrieben werden, da sie historisch nicht genügend fundiert werden konnten. In schwerer Kärrnerarbeit mußten die Bausteine aus Schutt und Vergessenheit erst ausgegraben werden. Daß nicht mehr private Arbeit einzelner Forscher ausreichen könne, war klar. Hier setzte Adlers organisatorische und schöpferische Tätigkeit ein. Er erfaßte als erste und wichtigste Aufgabe der Musikwissenschaft die planmäßige, zentralisierte Herausgabe der verklungenen Kunstwerke aller Zeiten und Länder, der »Denkmäler der Tonkunst«.

* * *

*) Wölfflin, Tietze.

**) Das Problem beschäftigt alle Wissenschaften, Dithley und Rickert behandelten es in der letzten Zeit vom allgemeinen Standpunkt, Simmel vom geschichtsphilosophischen, Eduard Meyer vom historischen, Richard M. Meyer vom literarhistorischen.

Mit dem Namen Guido Adlers ist das gewaltige Unternehmen der »Denkmäler der Tonkunst« für dauernde Zeiten verknüpft. Sein Entwurf berührte sich mit den Bestrebungen des Idealisten Friedrich Chrysander, der in sein eigenes Haus eine eigene Druckerei einbauen ließ, um auf eigene Kosten die Werke Händels und im Zusammenhang damit auch »Denkmäler deutscher Tonkunst« herauszugeben. Doch indem Adler die Denkmälerausgaben nach Zeit und Nationen viel weiter absteckte, die Hilfe des Staates für ein solches Unternehmen ansprach und es auf die Grundlage einer vom Staate unterstützten Denkmalpflege stellte, gab er der musikwissenschaftlichen Forschung und den Denkmalausgaben das große Maß.

Die Vorgeschichte der Herausgabe der »Denkmäler der Tonkunst« ist zugleich die Geschichte einer durchhaltenden Willenskraft. Adler wurde im Jahre 1885 als außerordentlicher Professor der Musikwissenschaft an die Universität Prag berufen, wo er neben dem Physiker Ernst Mach, dem Archäologen Kempf, dem Anatomen Knöll, dem Botaniker Wettstein, dem Physiologen Heering die glanzvolle deutsch-liberale Ära vertrat. Hier arbeitete er einen Entwurf aus, der die Herausgabe der musikalischen Kunstwerke Deutschlands, Österreichs, Englands, Frankreichs, Italiens, Spaniens, Hollands in einer gemeinschaftlichen Unternehmung vorschlug. Dieser Plan, überall mit Interesse aufgenommen, fand aber nur in Deutschland starken Nachhall. (Die Neuausgaben, mit denen Torchi in Italien begann, gingen nach kurzer Zeit ein, ebenso die von Barbieri und Pedrell in Spanien begründeten Denkmäler-Ausgaben. Auch England und Frankreich blieben vorläufig am Eingangstor stehen und folgten erst später nach.) In einem Memorandum überreichte Adler im April 1888 dem österreichischen Unterrichtsministerium den Vorschlag, gemeinsam mit der deutschen Regierung »ein Werk ins Leben zu rufen, das für immerdar die Schätze der abendländischen Kultur auf dem Gebiete der Tonkunst zugänglich machen sollte«. Zu gleicher Zeit setzte er sich mit Chrysander und Spitta in Verbindung, die seinen Vorschlag der deutschen Regierung unterbreiteten. Die wissenschaftliche, die künstlerische und die technische Form der Herausgabe mußte erst gesucht, allgemein gültig festgestellt und die Arbeitsgebiete unter den beiden Ländern aufgeteilt werden. Eine lange Liste von Namen wurde aufgestellt, von Künstlern, die aus den beiden Reichen stammten oder daselbst gewirkt haben, auch von Ausländern, die auf das heimische Kunstleben Einfluß ausgeübt . . . Schon im Jahre 1892 erschien in Deutschland, obwohl das Unternehmen finanziell und vielleicht auch wissenschaftlich noch nicht genügend gestützt war, als erster Band Scheidts Tabulatura nova. Ein zweiter Band konnte erst nach zwei Jahren ausgegeben werden, dann stockte die Denkmälerausgabe in Deutschland und wäre vielleicht ganz zusammengebrochen, wenn nicht indessen Adler in Österreich durch vorzügliche Organisation und kluge Vorbereitung die Denkmälerausgaben auf eine sichere Basis gestellt und lebensfähig gemacht hätte.

Drei Umstände kamen ihm zustatten. Er gab gleichsam als Ouvertüre die kirchlichen Kompositionen der österreichischen Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. heraus, zugleich als Beweis, daß auch das Kaiserhaus selbst an dem musikalischen Schaffen in Österreich teilgenommen habe. Dadurch weckte er das Interesse des Hofes und der Aristokratie. Bald darauf wurde in Trient ein kostbares Sammelwerk (Manuskript) aus der Frühzeit der mittelalterlichen Musik entdeckt, das ein Unikum in der Musikgeschichte darstellt. Es enthielt Kompositionen von Dufay, Binchois, Dunstable, Ockeghem und zahlreichen anderen sonst kaum dem Namen nach gekannten Meistern des 15. Jahrhunderts. Adler wies auf die welthistorische Bedeutung einer solchen Neuausgabe hin und sicherte den Ankauf der Codices für die österreichische Regierung. Fast gleichzeitig tauchte in Wien der Plan zu einer internationalen Musik- und Theaterausstellung auf. Adler wurde aus Prag berufen, um den historischen und darüber hinaus auch den praktisch-musikalischen Teil zu organisieren. Die einzigartige Ausstellung, die wohl nie ihresgleichen finden wird, überraschte durch musikwissenschaftliches Material, wie es bisher noch niemals ans Licht gebracht wurde. Die Kataloge wurden Denkwürdigkeiten. Die Vorarbeiten kamen auch den bibliographischen Aufnahmen zugute, die Adler selbst und mit Hilfe eines ganzen Generalstabes von Mitarbeitern in den Bibliotheken und Klöstern, in Bodenkammern und Kellerräumen inventarisierte. Sparten und Kopien wurden gemacht. So kamen die Vorarbeiten für die Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich in vollen Gang. Nun bewilligte das Ministerium jährlich einen Beitrag von 1000 Gulden als Subvention. Dieser Beitrag, nicht viel mehr als das Abendhonorar eines berühmten Sängers, sollte die Kosten der Herstellung, der Vorarbeiten und auch die Honorare der Herausgeber decken. »Mir tat es in der Seele weh,« gestand Adler in einem Bericht anläßlich des zwanzigjährigen Bestandes der Denkmäler-Ausgaben, »wenn ich an die Kassa für wissenschaftliche Hilfs- und gar für editorische Arbeiten winzige Beträge anweisen mußte, und ich schämte mich, auf die Nullziffer meiner Einkünfte als Leiter hinzuweisen.« Der Schwungkraft Adlers gelang es, in Kreisen der Kunst und der Wissenschaft Enthusiasten zu werben. Der leitenden Kommission, die er zum Zwecke der Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich zusammenstellte, trat Hanslick, Brahms, Hans Richter, C. August Artaria, der spätere Minister von Hartel, der Historiker Zeißberg, später auch Gustav Mahler bei. Im Jahre 1894 erschien die erste Publikation der »Österreichischen Denkmälerausgaben«, sie enthielt im ersten Band die Messen von Johann Josef Fux, im zweiten Band Georg Muffats Florilegium primum. Seither wurden alljährlich je zwei Bände der österreichischen Denkmäler der Tonkunst ausgegeben. Selbst während des Krieges in der Zeit der bittersten Entbehrungen (in dem armen Österreich noch schwerer als anderswo) erfuhr die Ausgabe keine Unterbrechung. Die selbstlose Hingabe, der Arbeitseifer

Adlers, die sorgfältige Vorbereitung und nicht zum wenigsten seine wohlausgewogene Geldgebarung sicherten das Unternehmen für die Dauer. Als im Jahre 1900 in Deutschland die Arbeit an den Denkmäler-Ausgaben wieder aufgenommen wurde und Rochus von Liliencron, nach ihm Hermann Kretzschmar die Leitung übernahm, wurde vereinbart, daß in Deutschland und in Österreich die Denkmäler der Tonkunst nach gleichen wissenschaftlichen Grundsätzen ausgegeben, und daß jedes Unternehmen selbständig, doch im Verhältnis gegenseitiger Verständigung und Förderung aufgebaut werden solle. Heute zu stattlicher Zahl angewachsen, haben die Denkmäler-Ausgaben in Deutschland (Alte und Neue Folge) und Österreich bereits viel und kostbares Kunstgut zutage gefördert: für die historische Erkenntnis nicht minder wertvoll, als anregend für die lebendige Musikpflege der Gegenwart.

* * *

Nicht weniger als 59 Bände der österreichischen Denkmäler-Ausgaben sind bisher in 31 Jahren der Öffentlichkeit übergeben worden. Sie enthalten Werke aus verschiedenen Jahrhunderten. Von jeder Kunstepoche ein Bild zu schaffen, war die Hauptaufgabe. Auch die Übergangsarbeiten in ihrer historischen Verzweigung wurden gehoben. »Nicht nur die Heroen sind die Stilschaffenden,« erklärt Adler, »nicht sie sind die Väter einer Stilgattung, wie sich diese irrtümliche Behauptung immer fortschleppt, sondern in der Geschichte der Musik sind es gerade oft die kleineren Meister, deren Namen nicht fett gedruckt oder gar nicht verzeichnet sind, die die Bausteine für ein Stilgebäude zusammentrugen, während die großen Personen der Geschichte den Abschluß, die Krönung geben«. Adlers glückliche und entschiedene Hand in der Auswahl der zu edierenden Kunstwerke, wurde von besonderem Erfolg begünstigt. Universal wie die Kunst in Österreich, präsentiert sich die österreichische Denkmäler-Publikation. Die Hälfte aller Publikationen ist der kirchlichen, geistlichen Musik gewidmet, die in Wien zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts eine einzigartige Hochblüte erreichte und auf alle Gebiete der weltlichen Musik ihren Einfluß übte. Neben den geschichtlich epochemachenden Ausgaben der Tridentiner Codices sind es die Kirchenwerke von Heinrich Isaak, Jacobus Gallus, Michel Haydn, die in einem großartigen Sinne repräsentativ sind. Das ganze Lebenswerk eines jeden dieser drei Meister der Kirchenmusik aus verschiedenen Jahrhunderten liegt nun in Gesamtausgaben im Rahmen der Denkmäler-Publikationen vor. In einer Arbeit über die Messenkomposition des 17. Jahrhunderts hat Adler später an der Hand der Kunstwerke die eminente Bedeutung der katholischen Kirchenmusik dargelegt und nachgewiesen, wie von hier aus der Lebenssaft der Musik bis in die Äste und Zweige der Oper und der Kammermusik geströmt ist. Die Messen von Johann Josef Fux, von Benevoli, von Antonio Caldara bieten weitere Zeugnisse der großen musikalischen Entwicklung. Die Orgelwerke Georg Muffats und Pachelbels, die Kla-

vierstücke Frobergers und Gottlieb Muffats, die Violinsonaten Heinrich Bibers machen den Anteil Österreichs an der Ausbildung der reichen Barockformen in der Instrumentalmusik offenbar, die in Bach und Händel dann ihre Großmeister finden sollten. Die Zeit des Minnegesanges tritt in neue Beleuchtung durch die Ausgabe der Lieder des Oswald von Wolkenstein, und sehr schön zeigen sich in einem Denkmäler-Band die Vorformen des einstimmigen Liedes, die in Österreich aus der Opernariette und dem Volkslied die Schubertschen Liedformen vorbereiteten. Die bedeutsamsten Ergebnisse steuern die Denkmäler-Ausgaben zur Entwicklungsgeschichte der Oper und der Sinfonie bei. Die Neuausgabe von Cestis »Pomo d'oro« und der Festoper »Constanza und fortezza« des J. J. Fux erleuchten den Weg, den die italienische Oper in Wien eingeschlagen hat, und zeigen, wie die Einflüsse der Mehrstimmigkeit aus dem deutschen Norden sich hier mit dem neapolitanischen Opernstil kreuzten und schon der Grundakkord angeschlagen ward, der die Wiener Klassiker ankündigte. Hochinteressant die Publikationen der Schöpfungen der Wiener Vorklassiker. Sie zerstören die Legende, die Hugo Riemanns abwegige Theorie um die Mannheimer Schule gewoben hat; es konnte nachgewiesen werden, daß die Vertreter der Mannheimer Schule vorwiegend Österreicher und Sendboten aus den österreichischen Kunststätten gewesen sind. Deutlich tritt in der Instrumentalmusik und um 1750 in den Werken Monns, Reutters und Wagenseils das sinfonische Formelement hervor. »Im Wiener Heimatlande«, sagt Adler, »gedieh die neue Kunst und gelangte zur vollen Entfaltung. Alle Mitstreiter im Kampfe, die außerhalb Wiens lebten, schufen und wirkten wie in der Diaspora.« Denn es war kein Zufall, daß Wien die Heimat und Wahlheimat der großen Meister der klassischen Schule wurde, jener Schule, die von allen Kulturnationen in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt wird.*) — Sechzehn Bände der Denkmäler-Ausgaben hat Adler selbst bearbeitet und herausgegeben. Er hat in vielen Fällen die mustergültige Form der Publikation geschaffen, die auf der Höhe der modernen wissenschaftlichen Forschung steht und zugleich den Bedürfnissen des Künstlers entspricht, die nicht mehr in Form von Anthologien, sondern diplomatisch getreu die Kunstwerke darbietet und in der auch die Editionstechnik auf eine bisher unbekannte Vollkommenheit emporgehoben wurde. Wenn in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum von kaum dreißig Jahren durch die Denkmäler-Ausgaben in Österreich und in Deutschland (wo derzeit bedeutende Forscher wie Seiffert, Johannes Wolff, Schering, Abert für die Ausgestaltung sorgen) so reiches Material aus allen Epochen der abend-

*) Seit Haydn und seinen englischen Reisen hat Wien das Primat im sinfonischen Gestalten. Dies im Einzelnen nachgewiesen, die historischen Bedingungen aufgezeigt, die Sinfonie als Frucht und notwendiges Erzeugnis der österreichischen Natur und Kultur erkannt zu haben, ist Adlers bleibendes Verdienst. Es entbehrt nicht der historischen Pikanterie, daß mit dieser Entdeckung auch die österreichische musikwissenschaftliche Forschung eine Führerrolle übernommen hat. Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich sind vor allem ein großes Ruhmesblatt der österreichischen Kunstarbeit: zugleich aber auch das Zeugnis einer bahnbrechenden österreichischen Kunstwissenschaft.

ländischen Musik gefördert wurde, daß heute schon in vielen dunkeln Fragen Klarheit herrscht, in großen Zügen die Zusammenhänge schon durchleuchten, daß bereits zahlreiche Monographien geliefert werden können, und die Musikwissenschaft auf einen Stand gebracht wurde, in der sie ihre Aufgaben überblicken kann, der Weg noch für Jahrzehnte ihr gewiesen ist, so ist dies der Organisation und Leitung Adlers im Dienste seiner Idee zu danken. In diesem Sinne kann er als der Begründer der modernen Musikwissenschaft gelten.

* * *

Im Jahre 1898 wurde Adler als Professor ordinarius nach Wien berufen als Nachfolger Eduard Hanslicks, der vom Lehramt schon im Jahre 1895 zurücktrat. Adlers Wirken an dieser Stelle darf als einheitliches Ganzes angesehen werden, dem er als Lehrer und Führer den Stempel seiner überragenden Persönlichkeit aufgedrückt hat. Seine Richtung in Forschung und Lehre kommt schon in dem Titel eines Kollegs zum Ausdruck, das seit dem Winter 1898/99 immer wiederkehrt: »Erklären und Bestimmen von Kunstwerken«. Es kennzeichnet die Abkehr von der ästhetisierenden Kunstbetrachtung und die stilkritische Methode Adlers, die auf die Erkenntnis der Zusammenhänge, der Entwicklung gerichtet ist. In Wien hat Adler ein musikhistorisches Institut eingerichtet, das seine eigenste planmäßige Schöpfung ist und in der Anlage sowie im Ausbau vorbildlich wurde. Adlers erste Sorge galt der Einrichtung einer Studienbibliothek. Diese Bibliothek umfaßt heute an 18 000 Bände, enthält nicht nur die Hauptwerke und (in staunenerregendem Umfange) fast alle historischen Detailstudien sondern auch die Literatur der Musikästhetik, Folkloristik und Psychologie. (Bei der mehr als bescheidenen staatlichen Dotation ein wahres Wunder!) Der Aufschwung, den das musikwissenschaftliche Studium in Wien unter Adlers Führung nahm, zeigt sich schon in der Frequenzzahl. Von vier ordentlichen Hörern im ersten Jahr stieg die Zahl auf fast achtzig, die gegenwärtig Musikwissenschaft als Hauptfach inskribieren. Unter seinen Hörern wählte und erzog Adler den Generalstab von ausgezeichneten Mitarbeitern für die Denkmäler-Ausgaben. Die vorzüglichen, zum Teil in den Beiheften der Denkmäler-Ausgaben publizierten historischen und stilkritischen Studien (von W. Fischer, Koscirz, Schlaffenberg, Neuhaus, Riedinger, Klafsky, Haas u. a. m.) sind ihnen zu danken. Nebst den Denkmäler-Arbeiten ging eine reiche Fülle von Spezialarbeiten auf allen Gebieten der Musikwissenschaft, historischer, ästhetischer und folkloristischer Art in etwa hundert Dissertationen unter Adlers Ordinariat hervor. In der Wahl der Themen, in der sich die Individualität jedes Bearbeiters frei auswirken kann, zeigt sich die Universalität Adlers, der kein Spezialistentum kennt, vielmehr auf jedem Gebiet Spezialist ist. Durch innere Konstruktion des musikhistorischen Institutes als Seminar mit strengen Übungen und freier Diskussion hat er den Studiengang in einer Weise geregelt, daß die künstlerischen und wissenschaftlichen For-

derungen der zwiespältigen Disziplin vollkommen erfüllt werden. Adler selbst, der die Musik mit dem Ohr und dem Herzen des modernen Gegenwartsmenschen auffängt, ist für alles Neue in der Musik ebenso aufnahmsbereit wie für die Fortschritte der Forschung. So wurde das musikhistorische Institut die geistige Zentralstelle im Wiener Musikleben. Niemals in den »Betrieb« eingreifend, hat Adlers Wort in allen Fragen des öffentlichen Musiklebens Wiens ausschlaggebende Bedeutung. Von seinen Schülern wirken derzeit Wilhelm Fischer und Robert Lach als außerordentliche Professoren der Musikwissenschaft, Robert Haas, Egon Wellesz und Alfred Orel als Privatdozenten in Wien, Rudolf Ficker in Innsbruck, Z. Jachimecki in Krakau, Ernst Kurth in Bern und Knud Jepperson in Kopenhagen. Als Kapellmeister, Musikkritiker, Bibliothekare tragen seine übrigen Schüler die Ideen und Ideale eines großen Anregers weiter. Adler ist seinen Schülern in des Wortes wahrer und erschöpfender Bedeutung ein väterlicher Freund. Ein Vorbild auch durch seinen lauteren Charakter und die Reinheit der Gesinnung. Wer immer sich dem Wirkungskreis seiner Persönlichkeit nähert, empfindet die stille Hoheit einer durch Kunstbildung wunderbar veredelten Menschennatur.

* * *

Im Jahre 1904 begann Adler die Früchte seiner Arbeit, die neben und infolge der Denkmäler-Ausgaben reiften, einzubringen. In diesem Jahre erschien sein Buch über Richard Wagner, in dem zum ersten Male Wagners Werk historisch abgegrenzt und seine gigantische Erscheinung in die entwicklungsgeschichtliche Perspektive der Oper eingestellt wurde. Das Buch, von Laloy ins Französische übersetzt, erschien 1923 in zweiter Auflage. Im Jahre 1911 veröffentlichte Adler das grundlegende Werk über den »Stil in der Musik«, dem 1919 die »Methode der Musikwissenschaft« folgte. Diesen beiden Werken, in denen er den leitenden Gedanken seiner Denkmäler-Ausgaben und seiner Geschichtsauffassung theoretisch formuliert und begründet, könnte man als Motto sein eigenes Bekenntnis zur evolutionistischen Anschauung voransetzen: daß sich das Kunstgeschehen wie jede geistige Betätigung menschlicher Kulturarbeit nach den Bedingungen innerer Folgerichtigkeit vollziehe. An Adlers Stillehre und Methodik wird die Musikwissenschaft, ja überhaupt die moderne Kunst- und Geschichtsauffassung nicht vorübergehen können.

Nach mehreren kleineren Abhandlungen, von denen die über Mahlers Schaffen die interessante Einstellung Adlers zu den Problemen der modernen Musik zeigt, übernahm Adler die Redaktion eines »Handbuches der Musikgeschichte«. Dieses Werk, ein umfangreicher Band, bietet zum erstenmal eine musikgeschichtliche Darstellung aus dem Blickpunkt der Entwicklungsgeschichte. Nach den Epochen gegliedert, geben die einzelnen Kapitel den Überblick über Werden, Blühen und Vergehen der Formen. Die Kapitel sind von verschiedenen Autoren verfaßt. Das Herzstück, das Kapitel über die Wiener klassische

Schule, hat Adler selbst geschrieben. Zum erstenmal sind in diesem Handbuch die Ergebnisse der Forschungen, die Adler einst selbst angeregt, zu einer Musikgeschichtsdarstellung weitesten Umfangs genützt; zum erstenmal treten in einer den ganzen Zeitraum der Kunstmusik durchmessenden Musikgeschichte nicht nur Namen und Daten, sondern lebendige Kunstereignisse, das lebendige Kunstwollen und die lebendige Kunstleistung vieler Meister uns entgegen. Der Himmel der Kunst erscheint, wie Goethe sagte, reich, da auch die Sterne zweiter und dritter Ordnung zu leuchten beginnen. So wird der Kreis geschlossen. Was Adler einst ahnend ausgesprochen, fügte sich nun, nach Jahrzehnten vorbereitender Arbeit, noch unter seiner Hand zum Bau. Guido Adler ist der Begründer der Stilkritik in der neuen Musikwissenschaft und sein Lebenswerk wird über Österreich hinaus in weiten Landen und in fernen Zeiten Wurzel schlagen. »Die junge Schule der Musikwissenschaft, die sich mit mir mit herangebildet hat,« sagte er selbst in einer schönen Gedenkrede, »sieht erst einen Bruchteil der Kunstschätze, die noch der Veröffentlichung bedürfen. Groß sind noch die Aufgaben, die der kommenden Generation harren. Ich möchte ihr den Ehrenschild rein übergeben.« Wie jener berühmte Guido I. von Arezzo, der einst die Notenschrift in ein System gebracht, als inventor musicae gepriesen wurde, so könnte er: Guido II. inventor scientiae musicae genannt werden. Er zog die Richtlinien, auf deren System sich die moderne Musikwissenschaft sicher und frei entfalten kann. Er hat den Umfang der Disziplin abgegrenzt, ihre Ziele gezeigt und ihre Methode ausgebaut. Mit solchem Kunstverstand, daß an systematischer Prägnanz die junge Disziplin der Musikgeschichte selbst für die bedeutend ältere Kunstgeschichte als vorbildlich gelten könnte. Die Idee dieses Systems, in jungen Jahren mit genialer Intuition entworfen, hat er selbst einem Lebenswerk von seltener Zielsicherheit und reichem Erfolg zugrunde gelegt. Organisatorisch und schöpferisch wirkte er am Aufbau der Disziplin entscheidend mit. Wo immer man Musikwissenschaft pflegt, wird sein Name in Ehrfurcht genannt sein.

FERDINAND WAGNER

VON

W. S. FLATAU-NÜRNBERG

Lessings so unübertreffbar den Wesenskern packender Satz, daß Raffael, auch wenn er ohne Arme geboren, Maler geworden wäre, läßt sich ohne Einschränkung auf eine so angeborene und eingeborene Dirigentenbegabung anwenden, wie wir sie in *Ferdinand Wagner* kennen gelernt haben. Auch er wäre, ohne Arme geboren, *Dirigent* geworden.

Es soll hier nicht bis auf die Wurzeln biographischer Stammbäume gegraben werden, aber wichtig, weil erklärend, ist doch die Tatsache, daß Wagner der Sproß einer alten Musikerfamilie ist. Von allen künstlerischen Anlagen vererbt sich bekanntlich das Musikertalent am sichersten: am häufigsten so, daß es auf steiler Kurve in einem Intervall von zwei oder drei Generationen den Gipfel erreicht. Mit dem Begriff der Musikerfamilie vergesellschaftet die Erfahrung die rauhen Beigaben der Entbehrungen, der harten Erziehung, des Kampfes um den schicksalsbestimmten Beruf.
Großväter und Väter lebten gewöhnlich mehr im Schatten als im Glanze ihrer Kunst. So war es auch im Hause Ferdinand Wagners. Klarinettist sollte und durfte er werden, wie der Vater einer geworden war, und sogar einer von den besten. Dirigieren heißt aber *herrschen* und nicht *dienen*! Und der Junge griff schon früh nach jedem Stückchen Holz, schnitzte sich Stäbe, dirigierte in versteckten Winkeln des Hauses und hörte selig fortgerissen aus Stimmen oder Partituren des Vaters die Wunder der Werke unserer Meister. Weil es für den unwiderstehlichen Zwang der genialen Begabung so bezeichnend ist, sei nur erzählt, daß Wagner von höchsten Glücksempfindungen erfüllt war, wenn er — die Eltern schliefen schon — in tiefer Nacht leise und verstohlen alle Stühle der Wohnung zusammentrug, sie wie auf einem Podium im Halbkreis ordnete, auf jeden Stuhl eine Stimme legte und nun mit dem geliebten Zauberstab das eingebildete Orchester leitete, befehlerisch winkte, Einsätze einzelner Instrumente herausforderte. Ein kindliches Spiel, aber voll tiefer Bedeutung für die drängenden Urtriebe dieses jungen Menschen. Die Fesseln der Schule, des Gebücktseins unter den harten väterlichen Willen wurden durch einen Gewaltakt zerschlagen. Der junge Wagner brannte eines Tages durch und landete in Darmstadts Oper als Korrepetitor und als Kapellmeistereleve an weiß Gott wievielter Stelle. So unbedeutend, so seicht der Kreis dieser Tätigkeit im Beginn auch war: Wagner fühlte sich glücklich, weil endlich, endlich dem Winke seiner Hände Menschen, Musiker, Instrumente folgen und gehorchen mußten und nicht nur stumme Stühle. Der Eifer, der Fleiß, der Mut des jungen Kapellmeisters, der sich zu jeder, aber auch zu der schwierigsten Aufgabe drängte, profilierten das Charakterbild Wagners bald so scharf, daß er aus dem Hintergrunde der nur Untergeordneten schnell herauswuchs. Und als endlich seine Begabung sich an Aufgaben erweisen durfte, deren Lösung nicht nur den dirigierenden Techniker, sondern den prometheischen Bildner verlangte, da war sein Aufstieg nicht mehr zu hemmen. An Dortmunds Theater wurde die manuelle Geschicklichkeit der Dirigierkunst bis zur Selbstverständlichkeit herauftrainiert und der reiche Spielplan der Oper sowie des Konzertsaales wurde zur lebendigen Schule der musikalischen Schätze, ihrer kulturzeitlichen Ausprägung, ihrer Stilmerkmale.
Das alles kann aber niemals imstande sein, einer Dirigentenleistung den Stempel jenes Außergewöhnlichen aufzuzwingen, das den Hörer mit einfühl-

samer innerer Resonanz schon beim ersten Ton, beim ersten Akkord aufhorchen läßt und in den Bann schlägt. Mein eigenes Erlebnis mag das illustrieren. Es war in Bad Nauheim; die Darmstädter Landesoper hatte ein Gastspiel angesagt, Cavalleria rusticana und Bajazzo. Halb verärgert, das abgeleierte Zeug hören zu müssen, ging ich in das Theater, um eben einen Abend des eintönigen Badelebentrotts totzuschlagen. Ein halbwüchsiges Bürschchen mit geniehaft langgelockter blonder Mähne drängt sich rasch ans Dirigentenpult. Aber kaum waren die ersten Takte erklungen, als ich mich aufreckte, hinschaute, hinhorchte. Ja, das war ja nicht zum Wiedererkennen! Die Musik, das Orchester, das musikalische Geschehen, der Rhythmus, die Leidenschaft der Deklamation, diese von echtem Temperament aufgepeitschten Crescendi und Fortissimi: alles klang wie neugeboren. Diese sonst so verstaubte und zur Maske erstarrte Verismo-Musik blitzte und blühte, liebte und haßte so heißblütig, so von Leben durchpulst, daß ich, wahrhaftig gepackt und erschüttert, meiner Nachbarin zuflüsterte: »Auf den hab' acht!« Und dieser mir damals vollkommen, sogar dem Namen nach Unbekannte war der künftige Nürnberger Generalmusikdirektor *Ferdinand Wagner.*

Das Dirigieren ist zu einem Teil ein Handwerk, meinetwegen ein Kunsthandwerk. Es kann erlernt werden. Und alles Erlernbare kann Wagner. Aber was so viel wichtiger ist, das Unlernbare und Unlehrbare, das besitzt Wagner in reicher Überfülle. Das erst macht aus dem Kapellmeister einen Künstler, aus dem Techniker einen Bildner, aus dem Takthalter einen führenden Schöpfer. Es ist natürlich ein vergebliches Bemühen, das Wirken eines modernen Dirigenten, dessen Wurzeln in den intuitiven, unbewußten, letzten Abgründen der Seele geborgen sind, analysieren zu wollen wie ein Chemiker oder Physiker einen meßbaren und wiegbaren Stoff. Aber das eine läßt sich doch behaupten: Wagners Dirigiergewalt kommt nicht von der Analyse sondern von der Synthese. Es soll damit gesagt sein, daß eine impulsive, psychologische Gewalt Wagners Stab führt und nicht ein bewußt sondierender, aber doch meist kaltsinniger Intellekt. Die Ebbe- und Flutbewegungen harmonischer Spannungen und Lösungen erregen primär das Innere des Dirigenten Wagner. Erst aus der leidenschaftlichen Glut, mit der dieses Musikerherz brennt, wird die Melodie geboren. Mit den akkordischen Gewalten untrennbar amalgamiert singt sie in bezwingender Lebendigkeit. Daher stammen diese schlanken, weiten Bögen, ihr inneres Vibrato und Portamento, ihre Cäsuren, ihre Pausen und daher stammt Wagners Kunst, auch die größten Formen einheitlich aufzutürmen, die Klippen Brucknerscher und Mahlerscher Episodenhaftigkeiten zu vermeiden. Ein anderer Faktor ist der Rhythmus! Nicht jene taktschlägerischen Hebungen und Senkungen, sondern Rhythmus als geballte Energie menschlichen Willens. In der Unerbittlichkeit, mit der Wagner den Rhythmus aufstellt, ihn schreiten, eilen, schwerelos tanzen und fliegen läßt, offenbart sich die Herrschernatur des Dirigenten.

Der wahre Orchesterleiter ist »*Tyrann*«. Aber er wirkt nicht durch äußerliche Mittel befehlerischer Derbheit und Härte, sondern durch den Einfluß der *Persönlichkeit*, die beim ersten Anheben des Armes jedem Musiker den Gedanken aufpreßt: da steht einer, der *will* und ich *muß müssen*! Auf dem soliden Grunde dieses vom Dirigenten Wagner ausgelösten Zwanges ruht andererseits die Sicherheit und das Vertrauen der Orchestermusiker. Sie wissen, daß sie mit diesem Steuermann über alle Schwierigkeiten hinwegkommen. Wagner hat sich oft das Opfer einer Partitur genannt: er fühlt sich als *Medium*, dessen Kraftlinien durch den Anblick des Partiturbildes entfesselt werden. Und tatsächlich hat der Hörer bei den Höhepunkten Wagnerscher Schöpfungen den Eindruck, daß dort ein »*Dämonischer*«, ein »*Besessener*« steht. Nur darf man nicht glauben, daß der Dirigent Wagner deswegen ein *passiver Mensch* ist. Nein, er wiedergebiert das Kunstwerk, von dem er sich besessen fühlt, aber entendu par son temperament, um ein Zola-Wort zu variieren. Da er das Glück der Jugend hat, zeigt sein Temperament auch die Extreme der jugendgeschwellten, kräftegespannten Leidenschaften. Wenn die letzten Gewalten des modernen Orchesters losgelassen werden, wenn die zartesten Schwingungen der Seele in kaum hörbarem Pianissimo ertrinken, dann begreift jeder Hörer die ganze Spannungsbreite des dynamischen Gewölbes.

Wer so jung, wer so kraftvoll und deutsch ist, wer so ein »Opfer« des durch ihn wiedergegebenen Kunstwerkes ist, der muß in seinen Gebärden ein »leidenschaftlicher« Dirigent sein. Der Spießer, der von den Rätseln letzter seelischer Krämpfe keine Ahnung hat, sagt banausisch »Mache«. Wer aber Zeuge gewesen ist, wie Wagner genau so besessen, fortgerissen, nicht von dieser Welt ist, wenn er am Schreibtisch seine Partituren liest, wer seine Proben miterlebt hat, der weiß es besser. Der begreift, daß diese ungeheure seelische Erregung und Spannung motorisch abreagieren muß. Der begreift, daß Wagner dasselbe Werk abends anders (in technischem Sinne) dirigiert, wie in der Probe, der sieht mit Bewunderung und — — Mitleid, daß hier ein Künstler steht, der wie ein opferbereiter Priester seiner Kunst die letzten Hüllen seiner Seele abwirft.

Der moderne Dirigent spielt auf seinem Orchester. Es ist ein optischer Genuß, dieses Spielen Wagners auf seinem Orchester zu verfolgen. Seinen Anschlag, das unbegreiflich feinnervige Spielen der Finger der linken Hand, deren Geschmeidigkeit wie bei den alten Cheironomen den Linienfluß der melodischen Figuren malt, ihn ins Visuelle überträgt, fasziniert und den trägsten Orchestermusiker anspornt und suggeriert. Was Wagner am besten liegt? Wer diesen Aufsatz gelesen, der wird es sich sagen müssen, daß dem jugendlichen Überschwang des Künstlers die Romantiker, Nachromantiker, Neuromantiker am tiefsten wahlverwandt sind. Aber das süddeutsche heitere Wesen Wagners versenkt sich mit der gleichen Lust in Haydns Spielfreudigkeit, in Mozarts dunkeluntermalte Anmut und in Lortzings Frohheit. Derselbe eben noch so naive Künstler wird am nächsten Tage zum ausdeutenden Magus, dessen Stab

uns die mystischen Abgründe von Pfitzners Palestrina und Wagners Tristan öffnet.
Wie alle Menschen, in deren Innerstem die Glut wahren Künstlertums wogt, schwillt und steigt, ist auch Ferdinand Wagner eine ambivalente Natur. Am Pult der selbstvergessene, entgeisterte Wiederschöpfer musikalischer Kunstwerke; sonst aber ein frischer, frohgemuter, genußfreudiger, unverwüstlich optimistischer Genosse am Gastmahl des Lebens.

MATTIA BATTISTINI

VON

WALTER DAHMS-ROM

Als der 20jährige Bariton *Mattia Battistini* 1878 in Rom zum ersten Male öffentlich auftrat, hatte er erst wenig studiert. Er war ein begabter junger Dilettant, der davon träumte, einmal Sänger werden zu können. Aber in dem Augenblick, als ihm durch einen Zufall die Aufgabe gestellt wurde, die Partie des Alfonso XI. Re di Castiglia in Donizettis »Favoritin« zu übernehmen, offenbarte sich sogleich in überzeugender Weise der hohe Grad seiner Künstlerschaft. Mit der Aufgabe »wuchsen ihm die Flügel«, wie er selbst sagt. Er riß sein erstes Publikum nicht nur durch die Schönheit, die Fülle und den Schmelz seiner Stimme hin, sondern wußte die kritischen Römer auch durch seine Wärme der Empfindung, echte Größe der Auffassung und leidenschaftliche Hingabe an die Sache bis zur Begeisterung zu entflammen. Ein großer Künstler begann damals in dem klassischen Teatro Argentina seinen Weg, der ihn in kurzer Zeit zum Gipfel des Ruhms führte. Battistini ist in den meisten Ländern Europas und in Südamerika mit immer steigendem Enthusiasmus als einer der größten Sänger gefeiert worden. Nach seinen ersten Erfolgen in Italien hat er in Südamerika, Spanien, England, Frankreich, Deutschland, Österreich, Skandinavien und vor allem in Rußland Siege errungen, wie sie unter seinen Zeitgenossen nur noch Caruso zuteil geworden sind. Seine Lebensgeschichte erzählen, hieße die ununterbrochene Reihe seiner Triumphe registrieren. Denn sein Leben war, und ist es noch heute, nichts anderes als Gesang. Die Hymnen, welche die Kritiker aller Kulturländer über ihn geschrieben haben, füllen Bände. Es hat bisweilen und namentlich in der ersten Zeit, wo er sich durchsetzen und seinen Namen zur Geltung bringen konnte, nicht an kritischen Stimmen gefehlt, die an ihm dies und jenes im Vergleich zu anderen, damals auf der Höhe stehenden Sängern, bemängelten. Aber seine unvergleichliche Kunst eroberte sich doch immer und überall den ersten Platz. Battistini faszinierte seine Zuhörer nicht nur, er erreichte mehr: er überzeugte sie für immer. Daher war sein Erfolg kein Augenblicks-

erfolg, und sein Ruhm hat die Eigenschaft des Lorbeers: immer grün zu bleiben. Und was diesen Sänger von Gottes Gnaden zu einer so einzigartigen Erscheinung macht, ist seine »ewige Jugend«. Er ist in seiner Kunst nicht gealtert, und wenn er heute als 67jähriger die Bühne betritt — ein bis in die kleinste Fiber vibrierender, dämonischer Scarpia, ein Rigoletto von erschütternder Menschlichkeit und Wahrheit, oder ein Vater Germont von letzter, äußerster Überredungskraft und Innerlichkeit —, dann durchbebt den Zuhörer dasselbe Gefühl, das die Römer vor nunmehr fast fünfzig Jahren gepackt haben muß: der dort auf der Bühne ist Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer Person, der ist nicht jung oder alt, der ist zeitlos, ein Wunder. Es dürfte schwer sein, in der Geschichte des Belcanto ein Gegenstück zu diesem Phänomen, das Battistini heißt, zu finden.
Für Battistini ist Donizetti der größte Komponist als Meister des Gesanges. Von den nichtitalienischen Komponisten steht Mozart seinem Herzen am nächsten. Darin offenbart sich die Stellung Battistinis zur Musik überhaupt. Daß moderne Opern nur in sehr beschränkter Zahl zu seinem riesigen Repertoire gehören, liegt einzig und allein daran, daß er im allgemeinen in ihnen »zu wenig zu singen gefunden« hat. Hat er sich wirklich einmal einer modernen Rolle bemächtigt, wie etwa derjenigen des Scarpia in Puccinis »Tosca«, so bringt er das Unglaubliche fertig, daraus eine Belcanto-Partie zu machen und steigert damit auch noch die dramatische Wirkung zu einer Höhe, die allen seinen Rivalen unerreichbar bleibt. Battistini ist der Meister des Belcanto, vielleicht der letzte, wie viele sagen, sicherlich aber der größte unserer Zeit. Er ist es in einem Maße, daß man, um ihn ganz zu verstehen, nichts anderes tun kann, als sich historisch einzustellen. Die Zeit, in der Donizetti, Bellini und Verdi komponierten, ist eigentlich die Zeit eines solchen Sängers, in dem heute durch eine geheimnisvolle Kraft — wer hat es ihn gelehrt? — die Tradition des großen Gesangsstils fortlebt, unbeirrt durch eine künstlerische Umwelt, die auf wesentlich anderen Pfaden wandelt. Wie er eine alte italienische Arie des Settecento zu singen und zu gestalten versteht, so daß mit einem Male aller Staub, der auf den Noten ruhte, wie weggeblasen ist, so blutvoll, so lebendig, als wäre die Arie eben erst komponiert worden, das ist für die heutige Welt eine unbegreifliche und unerklärliche Sensation. Dieser Meister des Belcanto spürt der Musik, der Melodie, ans Herz und erlauscht ihren Pulsschlag. Ihm entgeht nichts, er bringt alles ans Licht, was an Ausdrucksmöglichkeiten darin verborgen ist. Über seine Kunst des Singens, die allerhöchstes und allerseltenstes beherrschtes Können ist, hat man schon viel geschrieben und viel gesagt und doch nie genug, um einen anschaulichen Begriff davon geben zu können. Diese restlos vollendete Kunst ist das Ergebnis eines Fleißes, einer Energie, einer Hingabe, die auch heute mit jedem Tag von neuem ihren Tribut an Zeit und Kraft verlangt. Battistini ist einer der Wenigen, die das ökonomische Gesetz des Belcanto befolgt haben und befolgen

konnten; und das heißt: beim Singen darf man nicht mit dem Kapital wirtschaften und davon zehren, sondern man muß mit den Zinsen auszukommen verstehen. Damit hat er sich seine Stimme erhalten, ein Instrument, nein ein Orchester, auf dem er souverän spielen kann. Wenn er singt, klingt es so einfach und leicht, daß ein jeder glauben muß, das könne er auch. Damit ist der höchste Grad der technischen Meisterschaft umschrieben. Darüber hinaus aber ist der Gesang Battistinis schöpferisches Singen. Er verlebendigt die Musik und gestaltet jedesmal etwas Neues, Einmaliges aus Vielgesungenem. Die einzigartige Beseelung der Gesangsmelodie, die innige Verschmelzung von Wort und Ton ergibt eine Intensität des Ausdrucks, die ein kleines Lied ebenso stark durchglüht, wie eine große dramatische Opernarie. Von Battistini braucht man nur irgendeine Romanze zu hören und man kennt den Künstler — in den kleinsten Dingen zeigt sich schon der ganze Battistini.
Wenige Künstler haben ein solch umfangreiches Repertoire aufzuweisen wie Battistini. Er hat hundert Partien so studiert, daß sie in seiner Darstellung wie eine Improvisation, wie Augenblickserlebnisse wirken. Wenn man nur seine hervorragendsten Opern nennen will, wird die Liste schon lang: Ernani, Rigoletto, Traviata, Maskenball, Don Carlos, Macbeth, Troubadour, Aida, Maria di Rohan, Favoritin, Linda, Liebeselixier, Puritaner, Lohengrin, Tannhäuser, Holländer, Werther, Hamlet, Faust, Eugen Onegin, Lucia, Othello, Afrikanerin, Don Juan, Figaros Hochzeit, Barbier von Sevilla, Wilhelm Tell, Simon Boccanegra, Carmen, Tosca u. a. Sein Repertoire umfaßt alles: vom Tragischen bis zum Komischen, vom Lyrischen bis zum Pathetischen — und das, abgesehen von aller Gesangskunst, dank einer Gabe der Darstellung, über die es nur eine allgemeine Stimme der Bewunderung gibt. Auch in der Darstellung überschreitet Battistini, bei aller Realistik, nie die Schönheitslinie. Davor bewahrt ihn schon sein angeborener italienischer Sinn für Harmonie und Maßhalten. Er bezaubert, er ergreift und rührt, reißt hin, elektrisiert, erweckt einen Sturm von Empfindungen, und das alles mit einer Vornehmheit, einem Charme und einer Grazie, die den Meister beweisen, der über den Dingen steht. Er beherrscht die schwere Kunst des Vereinfachens, Natürlichmachens, des Vergeistigens, die Kunst, ohne Blendungen und Täuschungen zu wirken. Mit seiner Darstellungskunst ist es wie mit seinem Gesang: die körperlichen Vorbedingungen sind in restloser Vollkommenheit vorhanden und diese natürlichen Anlagen hat er mit einer Sorgfalt, hingegeben an eine Idee, kultiviert, daß er als 65jähriger noch mit demselben Impetus, derselben unerhörten Meisterschaft und derselben Schönheit der Stimme singen und mit derselben Leidenschaft spielen kann, wie vor dreißig Jahren. Natürlich zieht das Alter der Beweglichkeit Grenzen; aber der Eindruck ist heute noch bis ins Innerste aufrüttelnd wie nur je.
Wie der Künstler, so ist auch der Mensch Battistini immer ein Grandseigneur, eine vornehme Natur, die mit ihrer großen Tradition sich selbst und die Kunst

ehrt. Es ist ein gar nicht genug zu schätzendes Glück für uns, daß wir diesen Großsiegelbewahrer des Belcanto unter uns haben, um von ihm lernen zu können. Der Name Battistini schließt, richtig verstanden, ein Stück Musikgeschichte ab. Aber sein Beispiel weist deutlich genug auf Wege, die die Entwicklung nehmen muß, wenn eine Renaissance der Musik möglich werden soll.

DAS INTERNATIONALE KAMMERMUSIKFEST IN VENEDIG

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Venedig zum Schauplatz des Kammermusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Musik machen, hieß: der großen Schau zeitgenössischer Musik einen neuen, einzigartigen Hintergrund geben. Salzburg, musikgedüngter Boden, hat den Vorzug landschaftlicher Reize. Als geborene Festspielstadt beherbergt sie allzuviel gleichzeitig. Hier ist einmal Mozart, zu dem der genius loci von selbst hinführt; den man darum immer wieder, so auch in diesem Jahre, in großem Stil zu ehren unternimmt. Hier wohnt aber auch Reinhardts Welttheater. Als Ansiedlung der neuen Musik muß es darum ganz natürlich in den Hintergrund treten. Venedig, das nun infolge einer Einladung der italienischen Sektion für dieses Mal an die Stelle Salzburgs rücken sollte, übt eine Art Sirenenzauber auf alle Welt. Ist das Publikum aller Welt aufnahmefähig für zeitgenössische Musik, zumal mit besonderer Betonung dessen, was noch nicht in den allgemeinen Sprachschatz übergegangen ist?
Der Italiener von heute, durch den Fascismo ganz auf Gegenwart und Zukunft gewiesen, ist Realpolitiker. Lange bevor die neue politische Ordnung begann, war es klar, daß er die Beziehung zur Vergangenheit gelöst hatte. Denn der Futurismo hat ja von hier seinen Ausgang genommen und sich über Paris der übrigen Welt mitgeteilt. Männer wie Benedetto Croce mögen heute noch die Zusammenhänge zwischen Italien und Deutschland auf dem Grund des humanistischen Ideals verfechten: es ist gar keine Frage, daß der Wind in Italien ganz anders, daß er eigentlich gar nicht in der Richtung der Kunst weht. Man will stark, groß und auch etwas amerikanisch sein. Das hindert natürlich nicht, daß der Fascismo auch die Kunst unter seinen Schutz nimmt.
Zweierlei ist für das venezianische Musikfest belangreich: die von Alfredo Casella begründete Corporazione delle Nuove Musiche, die, von d'Annunzio also genannt, alles in der Musik Vorwärtsstrebende unter ihrer Fahne vereinigt. Was aber strebt in Italien vorwärts? Man darf nicht vergessen, daß, was wir ein Musikleben nennen, dort erst in seinen Anfängen bemerkbar ist.

Ob es über diese hinauszukommen berufen ist, bleibt zweifelhaft. Auch darin steht der deutsche Kulturbegriff, oder sagen wir besser, die Idee der Musikzivilisation der italienischen scharf gegenüber. Es fehlt ein System; darum fehlen auch die Eckpfeiler eines dem unseren ähnlich gearteten Musiklebens: Chor und Orchester sind eigentlich immer noch in der Bildung begriffen. Nur Rom mit seinem Augusteo, Mailand, Turin und wenige andere Städte drängen methodisch vorwärts. Hat sich also ein großer Teil der Bevölkerung schon sehr schwer von der Oper als der einzigen lebenswerten Musik gelöst, so hat sich auch ein Publikum für Kammer- und sinfonische Musik nur schwer gebildet. Und eben in der Stunde, wo diese Entwicklung fortschreitet, erscheint die Corporazione delle Nuove Musiche, um gerade dem Entlegenen, Neuen Fürsprecherin zu werden. Gewiß sucht sie, mit dem kenntnisreichen Casella an der Spitze, die Anknüpfung auch an die italienische Tradition. Doch ist nicht zu verkennen, daß diese Gesellschaft auch heftige Opposition hervorruft. Man spürt, daß sie sich gegen die musikalische Allgemeinheit abgrenzt; daß sie gewisse Musiker wie Respighi, Sinigaglia und andere ausschließt und nur einem bestimmten Kreis von Schaffenden dient. So ergibt sich bereits, daß in Italien selbst das Kammermusikfest von Venedig geteilter Aufnahme begegnet.

Dazu kommt Venedig als Musikstadt. Soll ich hier das Hohelied der venezianischen Vergangenheit singen? Man weiß von Monteverdi, von dem mehrchorigen Gesang, von den Ruhmestaten der Oper, von den Waisenhäusern als Pflegestätten der Musik; erinnert sich auch der zahlreichen Entscheidungen, die in venezianischen Opernhäusern für die Zukunft der Oper gefallen sind. Das alles ist Schall und Rauch. Geblieben ist nur die einzige Architektur dieser Stadt, die immer wieder versucht, sich mit der heutigen Zeit abzufinden und es ganz gewiß im verkehrspolitischen Sinne bestens leistet. Geblieben ist allerdings auch ein Istituto Benedetto Marcello, in dem die musikalischen Studien blühen; das Teatro Fenice als ein Opernhaus, mit der Patina ruhmvoller Vergangenheit, zu dem ein Teatro Malibran in seiner goldstrotzenden Geschmacklosigkeit in Gegensatz steht. Das Kino ist der Grundton aller sogenannten Kunst in Venedig. Es gibt, Zeichen des Genius loci, außer dem schönen kleinen Saal des Istituto Benedetto Marcello keinen Konzertsaal.

Man wandert also in das Teatro Fenice. Ein prunkvoll-bezaubernder Schauplatz für das, was im wesentlichen prunklos ist. Das Theater zieht, falsche Vorstellungen weckend, viele an, die nur der Fremdenverkehr hierher geweht hat. Damit ist der Kreis der Teilnehmer überraschend erweitert, zugleich aber der Zwiespalt in das Echo der neuen Musik getragen.

Diese selbst hat allen Grund, höchste Vorsicht zu üben. Man ist heute geneigt, ihr jedes Daseinsrecht zu bestreiten, da man, mit Recht, bemerkt, daß sie einige Positionen aufgegeben hat. Spricht es gegen sie, wenn sie sich vom Dogmatischen löst und, unter Verwertung der Zwischenentwicklung, in freiem Fluge aufwärtsstrebt?

Ja, aber es kann verhängnisvoll werden, wenn man die Konzerte der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nicht nach dem Stande des Schaffens anberaumt; wenn man die Grundforderung nach Kontrast und Wirkung nicht beachtet; und wenn man, und dies vor allem, in der Auswahl der Werke nicht äußerste Strenge und Sachlichkeit walten läßt.
Gegen alle diese Forderungen ist gesündigt worden. Dies der Grund für mancherlei Enttäuschungen. Daraus aber die Verneinung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik herleiten zu wollen, wäre noch unsinniger, als etwa die Berechtigung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu bestreiten.

* * *

Die Gegensätze zwischen einer neuen Musik und der anderen, wie sie in diesem Musikfest auftraten, können allerdings nicht schärfer sein. Aber es läßt sich ein gewisser Grundzug auch im Gegensätzlichen auffinden.
Die Neigung zu einer reinen Musik spricht sich am deutlichsten in der Solosonate aus. In ihrer Durchführung freilich erscheint, je nach Rasse, Klima, Kultur, das Gegensätzliche. Noch immer, und wohl augenfälliger als je, scheidet sich das Romanische vom Mitteleuropäischen. Man muß nicht gerade an den Widerstreit einer Klaviersonate Artur Schnabels und einer Sonate für Klavier und Cello von Gaspar Cassado denken, um sich der Entfernung zweier Musiker bewußt zu werden. Dieses Stück, ein Duo, ist durch augenscheinliche Verfehlung der Jury aus dem Kaffeehaus in den Konzertsaal geraten. Aber stellen wir etwa die Solosonate Schnabels dem Werke ähnlicher Gattung Igor Strawinskijs gegenüber, so wird uns klar, wie fern, wie feindlich zwei Musiker unserer Zeit einander sind, so nahe sie sich auch in der Wahl dieser Form des Selbstbekenntnisses stehen. Vorauszuschicken ist, daß das Schöpferische überhaupt in Strawinskij durch sein Gesamtwerk natürlich ganz anders bewiesen worden ist als in Schnabel.
Neugier und Gespanntheit wandten sich beiden zu: dem einen, weil er, international nicht abgestempelt, nur als hervorragender Pianist bekannt ist; dem anderen, weil er, als chef d'école anerkannt, wohl heute die zahlreichsten Anhänger unter den Jungen hat. Schnabels Klaviersonate, in fünf Sätzen, ersetzt die hergebrachte Form durch eine Vielheit der Episoden. Es ist ein unablässiger Krampf, der hier musiziert; ein eigenwilliges, durch den Intellekt gebotenes Abbiegen von allem, was musikantisch ist. Lohnend wäre es zu erklären, wie Schnabel, ausführender Anwalt der Romantik, als Schaffender neues Land zu erreichen strebt mit einem Ernst, einer Selbstverleugnung, zugleich aber mit einem Ehrgeiz, denen niemand die Achtung versagen wird. Man spürt, wie das Reich der Sonate erweitert werden soll; bemerkt auch, wie immer noch frühere, romantische Klavierliteratur durch alles Widerhaarige hindurchklingt. Aber ist diese Sonate aus dem geboren, was man Inspiration nennt? Schnabel ist natürlich felsenfest davon überzeugt; ich vom Gegenteil. Hier

entscheidet, nach Prüfung der Sachlage, zuerst und zuletzt das Gefühl. Es sagt, auf Grund gewisser Merkmale, aus, daß hier ein den eigenen Normaleinfall Analysierender sich tüftelnd empor- und überschraubt. Darum mag es in dieser Sonate auch ein paar zwingende Einzelheiten geben; in ihrer Ganzheit wirkt sie als künstliches Erzeugnis. Und so hartnäckig auch Eduard Erdmann sich in ihren Geist eingelebt hatte, so unerschüttert vom überwiegenden Ausdruck des Mißbehagens er sie vortrug: man hatte eben nur einen fortgesetzten Schaffenskrampf gefühlt.

Damit ist nun keineswegs gesagt, daß ich Strawinskijs Klaviersonate für Erfüllung halte. Diesmal spielte sie der Komponist selbst. Aber nach nunmehr dreimaligem Hören kann ich in dieser (durch das Beispiel der Malerei veranlaßten) Rückwendung nur etwas Episodisches sehen. Die Trockenheit solcher Atelierkunst kann nicht überboten werden. Und nur eins ist klar: Verleugnung alles dessen, was man als atonal denken könnte. Es bleibt abzuwarten, was der Strawinskij dieser Periode noch zu sagen hat; ob er in plötzlicher Wendung aufhört, enthaltsam zu sein. Noch immer bleibt für den zurückgewandten Strawinskij eine Meisterleistung die Pulcinella-Suite. Bläser und Schlagzeug sind von ihm unlösbar.

Eine Sologeigensonate von Zoltán Székely ist ein anderes, in Venedig aufgeführtes Werk der Gattung. Sie zeigt einen tiefernsten, an Bartók und Schönberg gewachsenen Künstler, der sich aus echtem Empfinden selbst bekennt. Aber diese Sonate, von Székely selbst eindrucksvoll gespielt, ist doch nichts weiter als eine vielversprechende Studie. Sie leidet an Wiederholungen, ist also noch nicht durchgebildet. Und es wäre zu überlegen, ob nicht die Gattung der Solosonate selbst, klangasketisch wie sie ist, der Entwicklung der Phantasiekraft hinderlich sein kann.

Von hier zur Serenata op. 24 von Arnold Schönberg. Wir sind in Italien. Verse von Petrarca. Man wird die Musik Schönbergs, die wohl als Beweis seiner neuerwachten Schöpferkraft gedacht ist, unter solchen Umständen geradezu als Karikatur empfinden. Marcia, Minuetto, Variazioni, Sonetto di Petrarca, Scena di danza, Canzone senza parole, Finale. Mit Klarinette, Baßklarinette, den Streichern vereinigen sich Mandoline, Kithara und sogar die Stimme (des Prager Baritons Josef B. Schwarz). Schönberg bedient sich der Mittel, die von Natur gegen alle Polyphonie sind, um ein konstruiertes Etwas zu erreichen. Man fühlt den Nachklang des Impressionismus, der aber nach einem System ins Unsinnliche umgebogen ist. Das System, Schönbergs höchsteigenes, ist in sich vollendet, aber so gering im Grunde die Entfernung etwa von Hugo Wolfs reizender Serenade, hier ist alles starr geworden, ein gelöstes Rechenexempel, das Wesentliche der Musik, ihre bewegende intuitive Kraft fehlt. Versteht sich, daß auch die menschliche Stimme in das System einbezogen ist. Der Einzelfall Schönberg wird nach strengsten Proben in untadeliger Aufführung von ihm selbst als Dirigenten scharf beleuchtet. Er hat jede Ver-

knüpfung mit der übrigen Musik gelöst. Dies dünkt ihn glänzende Vereinsamung; es ist aber in Wirklichkeit der Verlust jeder Beziehung zu den empfangenden Sinnen auch gewählter Zuhörer. Darüber kann der Beifall nicht täuschen. Der Satz, daß alle Gattungen außer der langweiligen erlaubt sind, scheint hier nicht zu gelten. Ich sehe in solcher Musik keine Zukunft.

Doch ist gegen die fünf Stücke für Streichquartett von Max Butting, wenn sie auch etwas spröde sind, nichts, manches für sie zu sagen; und Hanns Eislers Duo für Geige und Cello erscheint wieder als ein stark und lebendig zusammengefaßtes, aus Schönbergs Geist geprägtes Stück, um so mehr als die Herren Kolisch und Stutschewskij ihm wirksame Mittler sind.

Für das Mitteleuropäische wirbt am sichersten Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 2, auch Klavierkonzert genannt. Sie ist ja in Deutschland nicht mehr unbekannt, aber auf venezianischem Boden, in internationaler Umgebung, von besonderem Wert. Da ist ein Satz, der erste, der ohne Hemmung dahinfließt. Und in den drei folgenden steckt mindestens immer etwas, was für den Komponisten spricht: das Molto Lento hat Goldgehalt. Das System macht sich im übrigen auch hier bemerkbar; die immer wirksame Urbegabung aber täuscht über das Beharrlich-Fugatohafte hinweg. Geleitet von Hermann Scherchen, der über eine Schar von Meisterspielern verfügte, im solistischen Teil von der Pianistin von Lübbecke betreut, gab sich das Stück in denkbar günstigster Belichtung.

* * *

Es ist hier das Mitteleuropäische vorangestellt worden, weil es die schwerste Belastung der Programme bedeutete. Denn da nun einmal alle Musik sich durch den, allerdings vieldeutigen, Klang offenbart, so mußte von da aus, mindestens für den theatralisch gestimmten Teil des Publikums, für die Absplitterungen des Fremdenverkehrs der stärkste Anlaß zum Widerspruch kommen. Dem wäre etwa das Fragment aus einer Suite des Engländers Carl Ruggles hinzuzufügen, das, wenigstens in dieser bruchstückhaften Form, als seltsame Polyphonie von sechs Trompeten, seinen Sinn völlig verfehlte. Man nahm es als ein komisches Intermezzo. Und auch die h-moll-Sonate von Samuel Feinberg, die einen charakteristischen Ausschnitt aus der Musik des wirklich russischen Rußland geben sollte, blieb als ein Stück Innenmusik, dem die Fähigkeit, sich mitzuteilen, fehlte, ohne jedes freundliche Echo. So daß das zweite dieser fünf Konzerte die Häufung dessen brachte, was für ein größeres Publikum ungenießbar war.

Um so leichter fiel es den Franzosen, sich angenehm zu machen. Sie versteifen sich nicht auf Grundsätzliches; bleiben dem Geist einer feineren Unterhaltung treu; geben gutklingende Musik. Man verachte das nicht. Es gibt auch innerhalb der so gesteckten Grenzen allerlei Schattierungen. Und ich wünsche manchem deutschen Komponisten das Handgelenk und das Ohr, eine Partitur zu schreiben, wie sie ein Jacques Ibert in seinen zwei Sätzen für zwei Flöten,

Klarinette und Fagott uns schenkt, oder der ältere Albert Roussel in seinen »Joueurs de Flûte« vier Stücke für Flöte und Klavier. Die Bläser, der Flötist Louis Fleury (und Paul Hagemann), der Klarinettist Delacroix, der Fagottist Georges Hermans verscheuchen die Härten und Herbheiten der Solostücke, ja setzen sogar dem reinen Streichquartett das Farbige entgegen. Man wundert sich, in dem Bereich des Franzosentums Meister Ravel mit einem Virtuosenstück Tsigane für Geige und Klavier vertreten zu sehen; wie man auch Arthur Honegger in seiner Cellosonate zwiespältig und in blasser Romantik befangen findet. Es ist nur recht, daß den Manen Gabriel Faurés durch ein paar Lieder, gesungen von der empfindungsstarken Madame Croiza, eine Ehrung zuteil wird.

Im Gefolge der angenehmen Musik begegnen wir dem Streichquartett des Italieners Mario Labroca, das rund und gefällig ist; dem Streichquartett Karol Szymanowskis, das weder im guten noch im schlimmen Sinne aufreizend wirkt, aber jedenfalls einen unzweifelhaften Könner zeigt; das Quartett Erwin Schulhoffs, das, wenn auch nicht ohne lyrische Pose, forsch und schmissig, in gemessenem Abstand Strawinskij folgt. Und es wäre hier auch das in Deutschland schon aufgeführte Streichquartett op. 16 Erich Wolfgang Korngolds zu nennen, das sich aber keineswegs im Unterhaltenden erschöpft, sondern seine Zugehörigkeit zur Musik der Zeit laut bekennt. Natürlich so, daß, bis auf einige Längen, die Form sich, bei Korngold selbstverständlich, ergibt.

Der Witzigste unter den jungen Italienern, Vittorio Rieti schreibt eine Sonate für Klavier, Flöte, Oboe, Fagott. Versehentlich, möchte man sagen. Denn dieser neckische Umwerter von Banalitäten, der ja nichts Wesentliches zu sagen hat, wird im Ballett, nicht in der Kammermusik, seinen Mann stehen.

Das Streichquartett des Leoš Janáček, Nestors der tschechischen Komponisten, beschämt die Werke vieler Jüngerer. Impressionistische Klein- und Feinarbeit wird durch das Volkslied wie von Pfeilern kräftig gehalten. Zwei echte Lieder Ladislaw Vycpáleks sind zwar nicht kennzeichnend für die Moderne, aber von angenehmer Wirkung.

Der Jazz gilt nun nicht mehr als frecher Eindringling, hat aber doch immer wieder von neuem seine Zugehörigkeit zur »ernsten« Musik zu beweisen. Das kann er nun natürlich nicht, aber er darf ein heiteres Zwischenspiel innerhalb des Programms bedeuten. Das war nicht die Violinsonate Jazz-Band, von Wilhelm Groß, der sonst mehr Unterhaltungskunst zeigt, sondern der »Daniel Jazz« des in Paris ansässigen Amerikaners Louis Gruenberg, ein sehr amüsantes Stück: Daniel in der Löwengrube, gesehen von einem Nigger. Selbst das Gebet Davids wird in die Persiflage einbezogen. Die Laune des Humoristen schafft raschen Wechsel in Rhythmus und Instrumentation. Dem Sänger fällt hier eine entscheidende Rolle zu. Man bedenke: ein Tenor, der gescheit genug sein muß, um wirkungsvoll zu persiflieren, und Künstler genug, um auch

lyrisch zu wirken. Das alles ist Stewart Wilson, einst Mitglied der English Singers, nunmehr geschmackvoller Solosänger ganz eigener Art. Zarte Gemüter freilich lehnten sich gegen den Daniel Jazz als zu heftig auf. Wilson hatte auch dem Zyklus »Merciless Beauty« von Vaughan Williams, ein neues Zeugnis der feinen Hand des Engländers, zu freundlichem Erfolg verholfen. Der Ausflug ins Exotische des Amerikaners Henry Eichheim war nicht gerade unterhaltsam, ebensowenig Gesänge des Brasilianers Hector de Villa-Lobos, obwohl die sehr geschmackvolle Sängerin Eva Gauthier sie vertrat.

Italien durfte sich einer starken Leistung rühmen: Francesco Malipieros »Le stagione italiche«, schon in der Wahl der Texte Beweis für das seltene Künstlertum des Mannes, zeigen in der spannenden, wenn auch mit Härten durchsetzten Musik ein neues, geistig empfindendes und gestaltendes Italien. Dafür fand Spinella Agostini drängenden, zwingenden Ausdruck; ihr Gesang an sich läßt zu wünschen.

Das Quartetto Veneziano, das Wiener-, das Zika-Quartett, alle in verschiedener Art ausgezeichnet, sorgten für Niveau. Man hörte, unter Leitung Casellas, altitalienische Musik in der Sala Maggiore des Dogenpalastes. Unvergleichlicher Rahmen.

Ein Fest, in dem die Frage der Atonalität keine entscheidende Rolle mehr spielte. Gewiß nicht ohne empfindliche Fehlschläge, aber auch nicht ohne starken Nachhall. Zürich soll folgen.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 187 (15. September 1925). — »Der Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler und — Sixtus Beckmesser.« Ein Beitrag zu den Quellen der Meistersinger von *Heinrich Putzo.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 450 (23. September 1925). — »Musik als Heilmittel« von *Kurt Singer.*

BREMER NACHRICHTEN (21. August 1925). — »Grundsätzliches zur Farblichtmusik« von *Georg Anschütz.*

DER TAG (Nachtausgabe, 19. August 1925). — »Wien in Berlin« von *Richard Jahn.* Betrachtungen zum 100. Geburtstag von Johann Strauß.

DRESDNER ANZEIGER (26. August 1925). — »Musikantenzünfte« von *Fritz Flöter.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 679 (12. September 1925). — »Eduard Hanslick« von *Hellmuth Falkenfeld.*

HAMBURGER CORRESPONDENT (19. August 1925). — »Glucks Nachfolger«. Zu Salieris 175. Geburtstag am 19. August von *Hermann Rudolf Gail.*

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (18. August 1925). — »Die Tonkunst im Rheinland vor 1000 Jahren« von *Ewald Jammers.*

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (22. August 1925). — »Moderne Musikerziehung« von *Erwin Kroll.*

MANNHEIMER TAGEBLATT (16. September 1925). — »Johann Strauß« von *Wilhelm Zentner.*

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 252 (13. September 1925). — »Beckmessers Urbild« von *Alfred Goetze.* Zum 100. Geburtstag Eduard Hanslicks.

OSTSEE-ZEITUNG (18. August 1925, Stettin). — »Zeitströmungen der Gegenwartsmusik« von *Hermann Rudolf Gail.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (30. August 1925, Essen). — »Vom Kampf um Richard Wagner« von *Fritz Ph. Baader.* — (4. September 1925). — »Die Öffnung der wichtigen Musikbibliothek Santinis« von *H. Jansen.* — (9. September 1925). — »Ein Notschrei für die deutschen Komponisten« von *Siegfried Kallenberg.* — (18. September 1925). — »Der russische Komponist Skrjabin« von *Herbert v. Neuenkirchen.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT Nr. 421 (10. September 1925). — »Hundert Jahre Beckmesser« von *Ludwig Römer.*

ULMER TAGBLATT (Bunte Lese) Nr. 17 (19. September 1925). — »Ton und Wort« von *Felix Messerschmid.* — »Der streitbare Bach« von *Richard Blasius.* — »Die Bach-Motette« von *Kurt Keßler.* — »Anton Bruckner und die Orgel« von *K. Beringer.* — »Franz Schubert, eine deutsche Liederoffenbarung« von *Karl Setz.*

VOSSISCHE ZEITUNG (22. August 1925, Berlin). — »Goetz als Opernkomponist« von *Georg Richard Kruse.* — (29. August 1925). — »Jazzband und Sinfoniemusik. Gegensätze und Zusammenhänge« von *Paul Höffer.* — (12. September 1925). — »Etwas über die musikalische Originalität« von *Hans Joachim Moser.* — (19. September 1925). — »Das No und seine Musik« von *Robert Lachmann.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 36/38 (September 1925, Berlin). — »Über Form und Anlage von Musiker-Biographien« von *Martin Friedland.* — »Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1924/25.« Statistische Betrachtungen von *Wilhelm Altmann.* — »Eduard Hanslick« von *Ludwig Misch.* — »Anton Schindlers Persönlichkeit im Spiegel seines Tagebuches« von *Reinhold Zimmermann.* — »Strömungen in der norwegischen Tonkunst« von *Reidar Mjön.*

DAS ORCHESTER II/16, 17 (1., 15. September 1925, Berlin). — »Den Manen Paul Marsops« von *Theo Freitag.* — »75 Jahre Lohengrin« von *Hans Müllerhartung.* — »Michael Balling« von *Reinhold Scharnke.*

DEUTSCHE RUNDSCHAU 51. Jahrg. (Juli 1925, Berlin). — »Aus dem Berliner Musikleben« betitelt sich ein Aufsatz von *Leonhard Thurneiser,* der sich in der Hauptsache eingehend mit der Uraufführung von Busonis »Faust« in Dresden beschäftigt.

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 407—410 (Juli-September 1925, Berlin). — »Das Konservatorium und sein Leiter« von *Albert Mayer Reinach.* — »Rhythmus und Metrik« von *Rudolf Bode.* — »Das Klanggeheimnis des modernen Orchesters« von *Wilhelm Heinitz.*

DIE MUSIKANTENGILDE III/6 (15. August 1925, Berlin). — »Vom tänzerischen Wort« von *Vilma Möncкеberg.* — »Zur Aufführungspraxis geistlicher Solokonzerte von Heinrich Schütz« von *Friedrich Blume.* — »Neue Wege des Lautenunterrichts« von *Hans Dagobert Bruger.* — »Wegeweiser durch die Hausmusik« von *Hans Hoffmann.* — »Vom Sinn der Melodie bei Bach« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Die Musik im deutschen Landerziehungsheim« von *Hilmar Höckner.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II/7—9 (Juli-August-September 1925, Berlin). — »Intervallmethodik als Mittel funktionaler Gehörbildung« von *Frieda Loebenstein.* — »Von den Wurzeln der Kunst Bruckners« von *Max Graf.* — »Bruckneriana« von *Karl Kobald.* — »Vom Leben und Schaffen Bruckners« von *August Göllerich.* — »Bruckner-Anekdoten« von *Hans Enders.*

DIE MUSIKWELT V/9 (September 1925, Hamburg). — »Der preußische Ministerialerlaß über den Privatunterricht in der Musik« von *H. W. v. Waltershausen:* »Niemals kann es die Aufgabe des Staates sein, sich darum zu kümmern, wie unterrichtet wird, nach welcher Methode und welchen Prinzipien. Es ist nur der objektive Befund einer soliden musikalischen Bildung festzustellen, wobei die Ergebnisse, nicht aber die zu beschreitenden Wege ausschlaggebend sind. Die Frage der Qualität eines Lehrers kann nur durch die öffentliche freie Konkurrenz entschieden werden. Es ist nur eine untere Grenze, eine Minimalforderung festzulegen, um Auswüchse der Scharlatanerie und dilettantischen Stümperei zu bekämpfen. Es ist streng zu unterscheiden zwischen dem öffentlichen Erziehungswesen und zwischen staatlicher Beaufsichtigung des privaten Erziehungswesens«. — »Falschmeldungen über Bach« von *W. Heimann.* — »Zwei Briefe Richard Wagners« mitgeteilt von *Wilhelm Altmann.* — »Psychologische Betrachtung des Problems der optischen Musik« von *Gert Freiherrn von Grotthuß.* — »Die Lehre von der natürlichen Geigentechnik« von *Paul Carrière.*

DIE STIMME XIX/12 (September 1925, Berlin). — »Der Registerausgleich« von *Hans Erben.* — »Die Literatur des weltlichen gemischten Chorgesanges« von *Edwin Janetschek.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/11 und 12 (September 1925, Dortmund). — »Vom Musikalisch-Schönen« von *Wilhelm Sträußler.* — »Musikunterricht und Heimatkunde« von *Paul Mies.*

HELLWEG V/35—38 (August-September 1925, Essen). — »Musikalische Formen« von *Paul Greef.* — »Arnold Ebel und die Zeitmusik« von *Fritz Stege.* — »Zur Wiederbelebung des Gluckschen Orpheus« von *Siegfried Kallenberg.*

DER KUNSTWART 38. Jahrg. 12 (September 1925, Dresden). — »Musik« von *Werner Illing.*

MONATSHEFTE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK VII/9 (September 1925, Essen). — »Zur Entwicklungsgeschichte der Hymne und Messe« von *Eugen Segnitz.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII. Sonderheft (August-September 1925, Wien). — Dieses Sonderheft »Italien« erschien anläßlich des diesjährigen internationalen Musikfestes in Venedig. »Venedig und die Musik« von *Egon Wellesz.* — »Italienische Musik« von *G. Francesco Malipiero.* — »Das Musikleben in Italien« von *Mario Labroca.* — »Folklore« von *Adelmo Damerini.* — »Die italienische Oper der Gegenwart« von *Fernando Liuzzi.* — »Die Akademie der Heiligen Cäcilie« von *Conte di San Martino.* — »Einiges über Verdi« von *Vittorio Rieti:* »Wenn Wagner eine größere Umwälzung in der Musik hervorgebracht hat als Verdi, so ist das dem Umstand zu danken, daß sich in seinem Lande kein wirklich tiefgehender Widerstand dem Laufe des Stroms entgegensetzte. So ist das seltsame Phänomen eingetreten, daß die klassischen Formen, die gerade in Deutschland ihren kräftigsten Ausdruck gefunden hatten, sich weit mehr durch Verdis als Wagners Vermittlung bewährt haben. Die Art und Weise Verdis, dramatische Szenen zu erfassen und aufzubauen, ist weit sinfonischer als die Wagners. Es wäre äußerst schwierig, eine Parallele zwischen dieser oder jener Szene Wagners und dieser oder einer anderen klassischen Form zu ziehen. Man beachte demgegenüber die Entwicklung fast aller Szenen Verdis.« — »Die Reaktion in Italien« von *Alfredo Casella:* »Es ist jetzt an der Zeit, dem Wort ›Reaktion‹ einer seiner besten Deutungen wiederzugeben, eine Bedeutung, die allzulang vergessen war. ›Reaktion‹ bedeutet nicht notwendig Rückschritt zur Barbarei hin; vielmehr meint das Wort oft genug ›Wiedergewinnung des Gleichgewichts‹ nach einem Verfall. Und in diesem Sinn scheint es mir von Wert, daß unsere neue Musik das wahrlich nicht geringe Verdienst gehabt hat, ein festes Gleichgewicht wiederzufinden, nachdem sie sich aus dem schrecklichen Geisteschaos der letzten europäischen Jahre gerettet hatte.« — »Wagner, Nietzsche, Verdi« von *Paul*

Stefan. — »Italiens Musik und Deutschland« von *Adolf Weißmann.* — »Paris und die jungen Italiener« von *André Cœuroy.* — »Das Verhältnis der russischen und der italienischen Musik« von *Igor Gleboff.* — »Neue Komponisten in Italien« von *Alfredo Casella.* — Es folgen nun eine stattliche Reihe von kleinen Aufsätzen über die namhaftesten Komponisten Italiens und der übliche kritische Teil.

NEUE MUSIKZEITUNG 46. Jahrg. Heft 23, 24 (September 1925, Stuttgart). — »Zur Frage der Dilettanten-Orchestervereine« von *Walter Abendroth.* — »Ein unbekannter Freundesbrief Bruckners aus seiner Jugendzeit« mitgeteilt von *Karl Wendl.* — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.* — »Über das Wesen der Musik« von *Leo Schrade.* — »Die Stuttgarter Oper unter Jommelli« von *Hermann Abert.*

PULT UND TAKTSTOCK II/7 (September 1925, Wien). — »Die Serenade« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* — »Polyphonie und Kontrapunkt« von *Heinrich Jalowetz.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/29—32 (August-September 1925, Köln). — »Nach Amerika« von *Hugo Kaun.* — »Wilhelm Petersen« von *Hermann Kaiser.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 83. Jahrg. Nr. 34—37 (August-September 1925, Berlin). — »Nach der Sommerpause« von *Max Chop.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE IV/9 (September 1925, Wien). — »Die Verwendung der Lauteninstrumente in der Oper« von *Theodor Haas.* — »Neuausgaben und Bearbeitungen des Carullischen Lehrwerkes« von *Josef Zuth.* — »Dr. Karl Prusik« von *Victor Junk.* — »Über Hausmusik« von *Karl Liebleitner.* — »Österreichisches Schaffen« von *Adolf Koczirz.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/9 (September 1925, Nürnberg). — »Wilhelm Löhe« von Pfarrer *Eichner.* — »Zum 70jährigen Jubelfeste unseres Gesangbuches« von *Wilhelm Herold.* — »Zur Geschichte des Choralvorspiels« von *August Scheide.*

ZEITSCHRIFT FÜR INDUKTIVE ABSTAMMUNGS- UND VERERBUNGSLEHRE Bd. XXVIII Heft 2 (Verlag Gebr. Borntraeger, Berlin W 35). — »Über die musikalische Vererbung in der Deszendenz von Robert Schumann« von *V. Haecker* und *Th. Ziehen.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg. Heft 9 (September 1925, Leipzig). — »Eduard Hanslick und die Gegenwart« von *Alfred Heuß.* — »Bayreuth« von *Albert Wellek.* — »Goethes Singspiele in der klassischen Musik« von *Leopold Hirschberg.* — »Eine unbekannte Rezension Robert Schumanns« von *Friedrich Schnapp.* — »Alt-Holländische Volksmusik« von *Julius Röntgen.* — »Ein bisher verschollenes Duett von Peter Cornelius« von *Erich Schenk* (mit Musikbeilage). — »Julius Schulhoff zum 100. Geburtstage« von *Mary Wurm.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/11/12 (August-September 1925, München). — »Gluck und seine italienischen Zeitgenossen« von *Walther Vetter.* — »Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte« von *Benedikt Szabolcsi.* — »Christian Gottlob Neefe und Andreas Romberg« von *Irmgard Leux.*

ZEITWENDE I/9 (September 1925, München). — »Marschners ›Vampyr‹« von *Hans Pfitzner.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 65. Jahrg. Nr. 20 (September 1925, Zürich). — »Zur Orgelreform« von *Max Broesike-Schoen.*

DER AUFTAKT V/8 (September 1925, Prag). — Sonderheft zum Musikfest in Venedig. — »Venezianische Kultur« von *Erich Steinhard.* — »Jungitaliener« von *Hugo Fleischmann.* — »G. Francesco Malipiero«. — »Busoni« von *Paul Stefan.* — »Tristan und Aida« von *Georg Klaren.* — »Die italienische Oper in Deutschland« von *Adolf Weißmann:* »Heute ist auch die italienische Oper ein Problem geworden. Während Puccini überall triumphiert, entfernen sich einige jüngere Italiener von stark fortgeschrittenen Tendenzen von dem Wege, der der Ruhm von Italien durch zwei Jahrhunderte gewesen ist. Puccini bleibt indessen der größte Repräsentant jener Oper, die die Fähigkeit hatte und hat, dem Publikum zu gefallen. Die Frage steht so: Die Oper, welche immer den Beifall der Masse suchte, ist ein Genre von gemischter Kunst, unfähig, sich zur musikalischen Idealität zu erheben, ohne die Fähigkeit, die Masse mitzuziehen, zu verlieren. Diese These würde von den größten Meistern bekämpft werden, einschließlich Verdi selbst. Heute müssen wir ein anderes Genre von Oper zulassen, ohne die Tendenz zur Popularität, die in erster Linie durch die von der menschlichen Stimme ausgedrückte melodische Kraft erworben wird, eine Oper, die nur für ein er-

wähltes Publikum bestimmt ist. Verdi selbst, nachdem er die Popularität angestrebt hatte, gab in der Oper gegen das Ende seines Lebens sublime Kunst, deren Spuren sich schon in den Opern seiner mittleren Periode zeigen. Es ist nicht zu leugnen, daß Verdi den Beifall der Künstler gefunden und alle Vorurteile zerstört hat, die auch in der deutschen Welt gegen ihn aufgetreten sind«. — »Arnold Schönberg und die italienische Musik« von *Alfredo Casella*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 991 (September 1925, London). — »Glinkas ›Russlan und Ludmila‹« von *M. D. Calvocoressi*. Man sagt, daß die russische Musik Glinkas Werken und speziell dem »Russlan und Ludmila« ebenso verpflichtet ist, wie die westliche Musik der Tristan-Partitur. Verfasser führt diesen Gedanken eingehend aus. — »Klindworths Ausdeutung der Leonore III.« von *Frederik Dawson*. Der bekannte Dirigent veröffentlicht hier zum erstenmal ein an ihn gerichtetes Schreiben Klindworths aus dem Jahr 1909, in dem der bedeutende Gelehrte und »interpretierende Kritiker« ihm Anweisungen zum Dirigieren des Meisterwerkes gibt. — »Nerven« von *Erik Brewerton*. Über die Notwendigkeit der Nervosität beim Musiker. — »Das Wesen der Harmonie« von *Matthew Shirlaw*. — »Einige Betrachtungen über Klavierunterricht« von *I. Philipp* (Professor am Pariser Konservatorium). — »Neues Licht auf frühe Tudor-Komponisten« von *W. H. Grattan Flood* (Thomas Tallis). — »Einige Aufklärungen über das Leben Muzio Clementis« von *Orlando A. Mansfield*. Berichtigungen über den Aufenthalt Clementis in England, über den Unterricht, den er dort genoß (Verfasser glaubt bestimmt behaupten zu können, daß Johann Christian Bach, der jüngste Sohn von Johann Sebastian, in London der Lehrer Clementis gewesen ist), über seinen Aufenthalt in Bern und über den Ort seines Todes. — »Programme« von *R. S. Mendi*. — »Horn-Akkorde. Ein akustisches Problem« von *Percival R. Kirby*. — »Händels Jugend und Mainwaring« von *P. Robinson*. Untersuchung und Erklärung von scheinbaren und wirklichen Irrtümern, die in der ersten Händel-Biographie, die Mainwaring, der bereits ein Jahr nach Händels Tod, 1760, veröffentlichte, enthalten sind, obgleich der Verfasser nach Händels eigenen Angaben gearbeitet hat.

THE SACKBUT VI/2 (September 1925, London). — »Die drahtlose Drohung« von *Ursula Greville*. — »Musikalische Tendenzen von heute« ist ein Zyklus von Aufsätzen, die für die einzelnen Länder von maßgebenden Persönlichkeiten in ihrer Muttersprache veröffentlicht werden: »Italien« von *Adelmo Damerini:* »Neuromantizismus und Neuklassizismus kämpfen in Italien in der heutigen Musik. Wer den Sieg davon tragen wird, das werden wir vielleicht noch lange nicht erfahren; ob der romantische Sturm oder die friedvolle klassische Heiterkeit siegen werden, jedenfalls spüren wir einen tiefen und lebendigen Geist«. — »Amerika«, eine Impression von *Arthur Bliß:* »In Amerika saugt die heutige Musik noch immer ihre Inspiration aus fremden Ländern. So Eichheim aus dem Orient, Löffler aus der Schola Cantorum, Bloch aus den Traditionen seiner Rasse, Carpenter aus Paris. Ein amerikanischer Komponist meint, der musikalische Strom seines Vaterlandes hätte zwei Quellen, den Jazz- und Negergeist. Ich bin nicht dieser Ansicht. Gegenwärtig ist aber die amerikanische Musik nicht vergleichbar der dortigen Baukunst. Nur Varese zeigt etwas, das man einem ungeschliffenen Diamanten vergleichen kann, den andere später zu schleifen berufen sind«. — »Deutschland« von *Adolf Weißmann:* »Die junge deutsche Musik hat wohl gegenwärtig den schwersten aller Kämpfe durchzufechten. Mit einer gewaltigen Vergangenheit belastet, die zum Teil noch, in Richard Strauß, Gegenwart ist, will sie sich zur Echtheit und Größe, aber in einem anderen als dem hergebrachten Sinne, durchringen. Indem man allem Pomp entsagt und etwas erstrebt, was als reine Musik gelten möchte, ist man zwar, und nicht rein zufällig, in völligem Einklang mit der Welt ringsum, aber in der Art, wie man dieses Ideal vertritt, doch von ihr sehr wesentlich verschieden. Witz, Anmut und Leichtbeschwingtheit, wie sie in einem großen Teil der neuen Musik als charakteristisch auftreten, mögen zwar blendend und erfolgreich sein. Aber läge dies auch in der deutschen Natur, so ist der junge deutsche Musiker im allgemeinen doch vorläufig noch nicht so weit, gute Laune zu zeigen. Seine Kunst hat ein durchfurchtes Antlitz, sie ist im Tiefsten problematisch. Daß sie hierin bis ins Dogmatische und ins Trockene abirren kann, mag zugegeben werden und ist sehr wohl begreiflich. Aber sie ist, wie man aus mancherlei Anzeichen schließen kann, im Begriff, die Depression abzuschütteln, in die sie geraten war. Keine Frage: der Einfluß Arnold Schönbergs, dem man soviel Aufklärendes verdankt, aber auch Verbitterung und Grübelei in der deutschen Musik zu einem nicht geringen Teil zuzuschreiben hat, ist

heute nicht mehr so stark und lähmend wie früher. Vielmehr: der Musiker hat angefangen, Schönberg für sich fruchtbar zu machen, ohne ihm blindlings zu folgen. — Aber unleugbar bleibt: die Kammermusik, als Gattung im letzten Grunde deutsch, beherrscht nunmehr die Welt. Dies bedeutet, daß das Ziel der deutschen Musik anerkannt ist«. — »England« eine Übersicht ohne Namen von *Edwin Evans:* »Wir haben guten Grund zum Optimismus in betreff der englischen Musik. Der englische Musiker ist selten ein intellektueller Theoretiker. Man mag dies als einen Fehler empfinden, aber schließlich hilft es ihm, eine Dürre zu vermeiden, die man bei gewissen Komponisten empfindet, deren Werke eine sorgfältige Exegese verlangen, ehe man sie genießen kann. Er mag gut oder schlecht sein, aber selten ist er trocken, denn er ist gewöhnlich praktisch, jedenfalls zieht er augenblicklich aus der Fülle der laufenden Theorien, was für ihn von praktischem Wert ist. Und das verlangt Zeit«. — »Frankreich« von *André Cœury:* »Die Musik ist wie die Dichtung und die Malerei, die ihr vorangegangen sind, Objekt methodischer Untersuchungen geworden, deren Endziel ist, ihre spezifische Substanz in absoluter Reinheit zu isolieren. Um dahin zu gelangen, mußte sie befreit werden von allen Ingredienzien, die ihr Wesen vergifteten. Nach dem Beispiel der Nachbarkünste haben die jungen Musiker die Gefahren des Sujets ausgemerzt, indem sie das Einfache, Allgemeinverständliche wieder suchten. Sie waren sich wohl bewußt, dabei andere Gefahren zu laufen. Man kann wohl sagen, daß bis zu den ›Matelots‹ von Georges Auric, die entschieden als die vollständigste und sicherste Verwirklichung der neuen Tendenzen angesehen werden kann, sie niemals diese Gefahren zu vermeiden gewußt haben. Aber jetzt haben sie Fuß gefaßt auf festem Boden. Das Ziel ist erreicht. Nun darf man es nur nicht überschreiten«. — »Österreich« von *Egon Wellesz:* »Wie in allen anderen Ländern, deren Schaffen heute für die Entwicklung der Musik bedeutsam ist, kann man bemerken, daß die Epoche des Suchens der letzten Jahre beendet ist, und allenthalben, wenn auch auf verschiedenste Weise eine neue Epoche zielbewußter, technisch äußerst hochstehender Produktion gefolgt ist, an deren Beginn man jetzt steht. Die letzten Jahrzehnte haben — und die Musik in Wien hat daran nicht geringen Anteil — die Ausdrucksmöglichkeiten unendlich erweitert. Nun ist es an dem, daß in Jahren ruhiger Entwicklung die Konsequenzen aus dieser Pionierarbeit gezogen werden, und die Musik einer Zeit der Reife und der Ernte entgegengehe«. — »Rußland« von *Viktor Belajeff:* »Die russische Musik hat immer zwei Haupttendenzen gehabt: Die Nationale und die Internationale. Vor 25 Jahren war sie national mit internationalem Einschlag, jetzt ist sie international mit nationalem Einschlag. Diese Tendenz ist nicht nur in Rußland die hauptsächlichste, sie ist in der Weltmusik die am meisten geschätzte. Ihre vornehmsten Repräsentanten sind Igor Strawinskij, Serge Prokofieff und der Sinfoniker Nikolaus Miaskowskij. Diese neunationale Tendenz, wie ich sie nennen möchte, entwickelt alles bedeutendste und vitalste der alten russischen Musik und besonders der Musik unseres größten ›Nationalisten‹ Mussorgskij«. — »Spanien« von *Pedro G. Morales:* »Im Verhältnis zu den Schulen anderer Länder können wir sagen und vielleicht beklagen, daß der Ultramodernismus im allgemeinen in Spanien keinen Boden hat. Aber die Schulen eines fortschreitenden Modernismus, den wir teils aus Deutschland, teils aus Frankreich herleiten, haben doch schon eine Anzahl von Vertretern verschiedenen Wertes und verschiedenen Grades gefunden«. — »Holland« von *Willem Pijper:* »In Holland gibt es drei Tendenzen: die Anlehnung an die deutschen Meister, die an die französischen und die Nationalisten. Es kann hier keine Bilanz gezogen oder eine Musterung abgehalten werden. Nur so viel ist sicher, daß auch in diesem kleinen Lande in musikalischer Beziehung etwas geschieht. Was nun gerade geschieht — warum soll man nicht auch einstens davon hören?«. — »Skandinavien« von *Fritz Crome:* »Worin äußern sich die heutigen Musiktendenzen im Norden Europas? In einer ruhigen, sprunglosen, aber auch lückenlosen Entwicklungslinie auf allen musikalischen Gebieten; in einem Wachsen aus guten starken Wurzeln, von großen, weitschauenden Lehrmeistern überwacht. Es zeigt eine Entwicklung, die im großen und ganzen für die Zukunft des Musiklebens in den skandinavischen Ländern das beste Omen bedeutet«. — Den Schluß des Zyklus bildet ein Aufsatz »Musik und die englische Bühne« von *Horace Ship.*

THE MUSICAL QUARTERLY XI/3 (Juli 1925, Neuyork). — »Charles Martin Löffler« von *Karl Engel.* Löffler, der seit 40 Jahren in Amerika lebt, und zwar als Einsiedler auf seinem Landgut in Gesellschaft seiner Tiere, ist nach Ansicht des Verfassers ein starker Eigenbrötler und durchaus moderner Komponist. Er gilt für einen musikalischen Kosmopoliten, was aber

sein Wesen nicht richtig charakterisiert. Daß er ein eigener und durchaus selbständiger Schöpfer in seinen Werken geworden ist, scheint um so wunderbarer, als Löffler die Hälfte seines Lebens sich in der ganzen Welt herumgetrieben und als Konzertmeister in fast allen großen Orchestern der Welt gesessen hat. Löffler ist am 30. Januar 1861 in Mülhausen geboren, also als Franzose; mit acht Jahren kam er nach Rußland, wo er die ersten Violinstunden bekam. Von da nach Ungarn, wo die Zigeunermusik auf den jungen Geiger wirkte. Nachdem er zwei Jahre in der Schweiz gelebt, kam er 1875 nach Berlin, wo er Schüler von Rappoldi und später von Joachim wurde und bei Friedrich Kiel und Waldemar Bargiel Harmoniestudien trieb. Zwei Jahre genoß er den Unterricht von Lambert Joseph Massart in Paris und studierte Kontrapunkt und Komposition bei Ernest Guirod. Dann war er einige Jahre Konzertmeister in der Privatkapelle eines russischen Barons, die unter der Leitung von Karl Müller-Berghaus stand. Nach dem Tode seines Mäzens gab er mit Berghaus öffentliche Konzerte und spielte einen Winter in Paris unter Pasdeloup. Von Joachim empfohlen, ging er zu Damrosch und Thomas im Jahre 1881 nach Neuyork. Jahrelang eine Zierde des berühmten Thomas-Orchesters, wurde er später zu Henschel nach Boston berufen. Bis 1903 blieb er ausübender Künstler im Bostoner Orchester, seitdem aber ist er nicht mehr öffentlich als Geiger aufgetreten, sondern widmete sich ausschließlich der Komposition. Verfasser gibt anschließend an seinen Aufsatz eine ausführliche Bibliographie sämtlicher Kompositionen Löfflers. — »Rhythmus« von *Oscar Bie.* — »Die Unästhetik des Eigendünkels« von *Elise Fellows White.* — »Georges Migot« von *Irving Schwerké.* Verfasser nennt Migot den repräsentativsten, originellsten Künstler des heutigen Frankreich. Der Musiker, Maler, Philosoph sei eine »Klasse für sich«. Als Sohn eines Arztes am 27. Februar 1891 in Paris geboren, widmete er sich gegen den Willen des Vaters der Musik und wurde Schüler von Bouval und I. B. Ganaye. 1913 trat er ins Konservatorium ein und studierte unter Widor, Maurice Emanuel, Vincent d'Indy, Guilmant und Gigout. Den Krieg machte er nur bis zum 24. August 1914 mit, an welchem Tage er bei Languylon schwer verwundet wurde. Seine Natur aber ließ ihn die tödliche und fast ein Jahr ihn unbeweglich machende Verwundung überwinden. Drei Jahre ging er an Krücken, um doch schließlich ganz zu genesen. Seine bedeutendsten Schöpfungen in Musik, Kunst, Literatur und Ästhetik schuf er als Invalide. Viele Ehrungen wurden ihm seit 1918 zuteil: Preise aller Art errang er mit Kammermusik. Und seit 1922 ist er Mitglied der Nationalen Musikgesellschaft und der Internationalen Akademie der schönen Künste. — »Der ›galante‹ Stil in der Musik« von *Walter Dahms.* — »Sidney Lanier — ein Dichter für Musiker« von *Harry Collin Thorpe.* — »Einige jüngere Vertreter der amerikanischen Liedkomposition« von *W. Treat Upton.* — »Die Tristan-Niederschrift« von *Herbert F. Peyser.* Besprechung der im Drei Masken Verlag erschienenen Faksimileausgabe der Partitur. — »Ist Musik die Sprache der Gefühle?« von *Colin Me Alpin.* — »Die ›Achtundvierzig‹ vom Standpunkt des Spielers« von *Edwin Hughes.* Gemeint sind Bachs achtundvierzig Präludien und Fugen für das wohltemperierte Klavier. — »Gedanken über Musik und Musiker« von *J. G. Prod'homme.* (China — Die Griechen — Die Lateiner — Die Kirchenväter — Reformation und Renaissance — Die moderne Ära.)

LA REVUE MUSICALE VI/10 (August 1925, Paris). — »Huldigung für Eric Satie« von *Georges Auric.* — »Die Klaviersonate von Strawinskij« von *Arthur Lourié.* — »Die ersten Pariser Pianisten« von *Georges de St. Foix.* Es werden behandelt die Gebrüder Jadin, Louis Emmanuel (1768—1853) und Hyazinthe (1769—1802), beide nicht nur ausübende Pianisten sondern auch Komponisten für ihr Instrument. — »Von der melodischen Schöpfung« von *F. Schlieder.* — »Giulio Caccini. Die Vereinigung von Dichtung und Musik« von *Robert Marchal.* André Cœuroy widmet dem Verfasser dieses Artikels ein Nachwort. Geboren am 4. Oktober 1894 starb er bereits vor dem Feinde am 1. September 1914.

MUSICA D'OGGI VII/7 (Juli 1925, Mailand). — »Alessandro Scarlatti — Antonio Salieri« von *Raffaelo de Rensis.* — »Wer ist der Verfasser der berühmten Siciliana: Tre giorni son che Nina?« von *Giuseppe Radiciotti.* Verfasser kommt zu dem Schluß, daß die Hauptthemen und die ursprüngliche Idee dieser Siciliana Pergolesi gehören. — »Rugero Giovanelli« von *Alberto Cametti.* — »Das Gefühl der Kindlichkeit in der Musik« von *Arnoldo Bonaventura.*

Ernst Viebig

K R I T I K

BÜCHER

REINHOLD C. MUSCHLER: *Richard Strauß.* Verlag: Franz Borgmeyer, Hildesheim. Oktav. IX, 636 Seiten.

Eine neue umfangreiche und gründliche Strauß-Biographie! Nicht hat sie die imponierende kanonische Sachlichkeit des Steinitzerschen Werkes, obwohl natürlich auch sie aus intimer Kenntnis von Werk und Leben heraus geschaffen ist. Auch der Hochglanz funkelnder Dialektik (mit allen ihren Vorteilen und Nachteilen) des Spechtschen Wurfes fehlt ihr. Aber sie ist ein Buch von einer geistigen Höhe anderer Art, ist matter in der Formgestaltung der Gedanken, kühler und sachlicher, schwerblütiger im Stil, dafür aber tiefer in ihren Erwägungen. Der Schwerpunkt des Ganzen liegt im ersten, allgemeinen Teil, da »der Mensch, Strauß und seine Zeit, künstlerische Einheit und Vielseitigkeit« gesehen werden, gesehen vor allem unter dem Gesichtswinkel des ethischen Eigenwertes. Freilich kann man sich mit der Art dieses Schauens nicht positiv auseinandersetzen, da der Verfasser einen stark divinatorisch gearteten Standpunkt einzunehmen liebt. Er verteidigt Strauß mit Einsatz von vielem Wissen und Können, mit hoher Begeisterung und Liebe, ohne irgendwie Verständnis für die Art und für die Kraftquellen der Gegnerschaft aufzubringen. Es berührt einigermaßen seltsam im Werke eines Könners wie Muschler zu lesen (anläßlich der Behandlung der Alpensinfonie auf Seite 533): »Und so ging es wohl allen *Ernsten mit Herzbegabung*«, oder Riemanns Notiz über Strauß (im Musiklexikon) als »*Schamlosigkeit*« abgetan zu sehen (Seite 6). Eine Anzahl ähnlicher Fälle, in denen temperamentvoll über das Ziel hinausgeschossen wird, läßt sich ohne weiteres nachweisen. Hier scheint der Verfasser Opfer der Zeitströmungen geworden zu sein. Denn es ist nachgerade Sitte geworden, Gegner als »Nicht-ernst-zu-Nehmende«, als »Schamlose«, als »moralisch unzulänglich« hinzustellen (in einer demokratisch-toleranten Zeit übrigens ein schlechter Witz!), eine Methode, die hier weder Strauß noch den Verfasser ehrt oder ihnen nützt. Es ist freilich die bequemste Art der Verteidigung! Verständnis für die Gegnerschaft Strauß' hätte jedoch zu noch höherer Achtung vor dem Buch geführt, das man seiner Gründlichkeit, seiner sonst ruhigen und sachlichen Art und seiner so ganz neuartigen Schau der Persönlichkeit wegen gar nicht umgehen kann. Im zweiten, speziellen, ausgedehntesten Teil ist der Schilderung des äußeren Lebens, der Kräfte, die den Helden zwangen und die er meisterte, mit außerordentlichem Geschick die des gesamten Schaffens eingegliedert. Dabei schwankt die Kennzeichnung der Werke zwischen formaler Themenanalyse und poetischer Nachdeutung, läßt aber nirgends die Beziehungen geistiger Art zwischen Werk und Zeit außer acht. Das Buch ist dem Strauß-Verstehenden, der es kritisch zu lesen vermag, ein hoher Genuß.

Siegfried Günther

WILHELM ALTMANN: *Rich. Wagners Briefe, ausgewählt und erläutert, zwei Bände, mit 13 Bildern.* Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig.

Der unermüdliche Musikforscher, der letzthin im selben Verlag Wagners »Mein Leben« sorgfältig ediert hat, bringt hier wiederum etwas ungemein Brauchbares, dessen Zweck man wohl mit »Wagners Leben in Briefen« bezeichnen dürfte. Altmann hat vor zwanzig Jahren Wagners sämtliche Briefe in Regestenform herausgegeben, unentbehrlich für jeden Forscher; aber seitdem sind zu den dort enthaltenen dreitausend Nummern mindestens noch zweitausend hinzugekommen. Wie nötig wäre eine zweite Auflage! Die äußerst wichtige Textausgabe sämtlicher Briefe Wagners, die Dr. *Kapp* begonnen hatte, ist leider nicht über zwei Bände hinausgekommen; man möchte den Verlag von Hesse & Becker beschwören, wenn irgend möglich, die Sammlung fortzusetzen, die freilich über zwanzig Bände umfassen würde.

Altmann hat mit ebensoviel Fleiß wie Geschick in diesen zwei Bänden dasselbe durchgeführt, was Dr. *S. Benedict* 1913 (Breitkopf & Härtel) in seinem schönen Bande »Wagners Leben in Briefen« versucht hat: nur, daß hier 112 Briefe ausgewählt wurden, während Altmann 738 geben, mithin in ganz anderem Umfang seine Aufgabe erfüllen konnte. Dies war aber nur durch Kürzungen sehr langer Briefe möglich. Man kann dem Herausgeber die Qual der Wahl und die Mühe der Streichungen bei der Beschränkung auf das Lebensgeschichtliche vollauf nachfühlen. Aber was er geleistet hat, ist mustergültig: was er sich vorgenommen: »ein zusammenfassendes, gut lesbares Lebensbild in dieser Briefauswahl vorzulegen, die v. a. der inneren Entwicklung Wagners und seinem Schaffen gilt, zugleich eine Vor-

stellung von seinem Freundeskreis bieten soll«, ist ihm glänzend gelungen. Aber seine Sammlung gibt noch weit mehr: 30 Seiten voll guter, knapper Anmerkungen, 30 Seiten eines äußerst sorgfältigen Namensregisters, 13 etwas merkwürdig ausgewählte Bilder (Cosima Wagner fehlt). Wenn ich einige Wünsche äußere, so weiß ich sehr wohl, wie leicht hier der Tadel ist. Sollten nicht zu viel Verlegerbriefe (an Schott 50!) aufgenommen, sehr wichtige andere darüber weggelassen sein? Der erste Brief an Ludwig II., Briefe an Bismarck durften nicht fehlen. Auch die Freunde sind nicht vollständig, Hans Richter, Muncker, Bruckner, Tappert fehlen ganz, auch Meyerbeer, Berlioz. Bedeutende lebensgeschichtliche Zeugnisse vermißt man: an Klemm 1845, Brendel 1859, Hemsen 1873, Monod 1876, Wagner-Verein Berlin 1873. — Schlesier ist nicht 1840 verschollen, sondern noch für 1854 von Houben festgestellt. — Meine Ansicht, daß Wagner 1840 doch nicht ins Schuldgefängnis sondern in ein Krankenhaus gekommen, wo Minna zu ihm ziehen konnte (»Die Musik« 1922), teilt Altmann nicht; ich halte aber daran fest. — Falsch ist, daß Marie von Wittgenstein den Reichskanzler Hohenlohe geheiratet hat; es war sein Bruder Konstantin. — Zum Brief 148 wäre eine Erklärung nötig: er war es, der, in Roeckels Tasche gefunden, Wagners Ächtung veranlaßte. Doch kann der Wortlaut so nicht gelautet haben: »Alles erklärt sich in Adressen für sie« muß doch, auf »Verfassung« bezüglich, höher oben stehen. — Altmanns zwei Briefbände müssen aufs wärmste empfohlen werden.

Richard Sternfeld

VINCENZO VANNINI: *Della voce umana ma principalmente della voce del soprano.* Kommissionsverlag: A. & C. Carisch & Co., Milano 1924.

Der in Italien hochgeschätzte Gesangsmeister ist im Januar 1924 vor der Drucklegung seines Werkes in Florenz, wo er wirkte, gestorben. Das vorliegende Buch scheint der erste Teil eines geplanten Werkes »über die menschliche Stimme« zu sein, welches der Verfasser nicht mehr vollenden konnte. Auch dieser erste Teil, der, von wenigen Abschweifungen abgesehen, nur »über den Sopran« handelt, ist nicht erschöpfend, und man merkt gegen den Schluß an manchen gewissermaßen nur skizzierten Kapiteln, daß der Verfasser sich beeilte, wenigstens kurz aufzuzeichnen, was er zu sagen hatte, ehe der Tod ihm die Feder aus der Hand nahm. Da Vannini seine Erfahrungen und Beobachtungen erst im Alter von 74 Jahren niedergeschrieben hat, ist er der Weitschweifigkeit eines Gurnemanz oder eines Barbiers von Bagdad verfallen. Wenn man sieht, daß er 30 Seiten dazu braucht, um klarzulegen, daß der Wechsel von der »ersten Stellung« (Bruststimme) zur »zweiten Stellung« (Mittelstimme) — er vermeidet sorgfältig das Wort »Register« — nicht wie üblich oder häufig auf dem *f*, sondern schon auf dem *e* gemacht werden müsse, kann man leicht verstehen, daß der Inhalt des Buches trotz seiner 284 Seiten nicht sehr reich ist. Aber damit ist dieser eine Punkt noch lange nicht erledigt; es geht später noch seitenlang darüber weiter.

Sein A und O ist die chromatische Tonleiter; wenn man diese beherrscht, kann man alles. Von einer bewußten Tätigkeit einzelner Organe will er durchaus nichts wissen. Zunge, Gaumensegel, Kehlkopf, Lungen, Zwerchfell — alles soll in »Ruhe gelassen werden«. Das einzig Gute ist, daß er dadurch auf das »Laufenlassen« des Tones kommt. Er nähert sich hier stark der von *Bruns* »Carusos Technik« aufgestellten Theorie des »Freilaufs«.

Sonst ist diesem Niederschlag einer fünfzigjährigen (und ausgezeichneten) Gesangslehrertätigkeit wenig Nutzbringendes zu entnehmen. Es scheint fast, daß genau so wie jemand ein ausgezeichneter Künstler und dabei ein — unbedeutender Lehrer sein kann, jemand ein hervorragender Lehrer sein kann und trotzdem ein schwaches Buch schreiben.

Hjalmar Arlberg

GIULIO SILVA: *Il canto.* Verlag: Fratelli Bocca, Torino 1913.

Im Drang der schlimmen Jahre wurde die Besprechung des ausgezeichneten Buches immer wieder zurückgestellt. Daß es heute in Einzelheiten überholt ist, hindert nicht, daß das Buch für die Zeit seines Erscheinens als das Muster einer Gesangschule angesehen werden muß. Es ist alles darin enthalten, was der Lehrer wissen muß und was der Schüler lernen kann. Neben vielen anderen vortrefflichen Gedanken tritt auch Silva ein für die Vorstellung, er sagt: Fiktion, dauernder Einatmung während des Singens (rücklaufender Atem). Als besonders wertvoll erscheinen mir die Erläuterungen, wie das im italienischen Gesang so häufige Zusammenfallen zweier oder auch dreier Vokale auf *eine* Note zu behandeln ist. Hier wird von berufener Seite klargestellt, worüber deutsche Sänger, wenn sie einmal gezwungen sind, ita-

lienische Opern und auch Mozart in italienischer Sprache zu singen, oft und leider meist vergeblich sich den Kopf zerbrechen. Bemerkenswert ist auch, daß der Verfasser bei der Besprechung des *messa di voce* dicht vor der Registertheorie Scheidemantels steht, ohne den letzten Schritt zu tun, da die Italiener auch heute noch an der jahrhundertealten Überlieferung der Dreiregistertheorie festhalten. Interessant ist seine Auffassung von der Entstehung des Trillers, den er folgendermaßen erklärt: die gleichmäßig fixierten Stimmlippen geben unverändert den unteren Ton, während der obere durch mehr oder minder rasche Bewegungen der Aryknorpel entsteht. Dem sympathisch und ohne jede Anmaßung geschriebenen Werke ist eine recht baldige, gute deutsche Übersetzung zu wünschen. Sie würde eine wertvolle Bereicherung der Büchersammlung jedes Gesanglehrers bedeuten.

Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

CLEMENS VON FRANCKENSTEIN: *Variationen über ein Thema von Giacomo Meyerbeer für großes Orchester op. 45.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Es ist ein mildes, lyrisches Thema in g-moll, das Franckenstein außerordentlich farbig behandelt. In manchen Variationen befinden sich fesselnde Gedanken, in anderen fließt die eigene Erfindung spärlich. Die hervorstechendsten Werte des Werkes sind orchestraler Klangsinn, Geschmack und Solidität.

Rudolf Bilke

PAUL GRAENER: *Divertimento für kleines Orchester op. 67.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Dieses fünfsätzige Werk liest man mit glücklichem Behagen. Die Teile sind kurz, aber keineswegs skizzenhaft. Sie sind so rund und geschlossen wie Novellen von Storm oder Heyse. Sie gleichen auch in der Stimmung manchem jener feinen Meisterwerke. Daß sie mit der Delikatesse eines hochgebildeten Musikers gestaltet sind, versteht sich bei Graener von selbst. Die Komposition ist Clemens von Franckenstein gewidmet. *Rudolf Bilke*

FRANZ VON HOESSLIN: *Quintett, cis-moll, für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese Partitur macht bei der Lektüre den Eindruck, als wäre sie aus Unruhe heraus geboren. Sie hat in sich den Halt tonaler Grundlage, aber die Melodik lockert durch ihre Chromatik diese Bindung bis zur Negation harmonischer Logik. Eine Ausnahme davon macht der letzte Satz. Es liegt aber in der — auch rhythmisch äußerst bewegten — Thematik etwas Unmittelbares, etwas, was von der Kraft einer glutvollen Improvisation ausgeht. In dieser Unmittelbarkeit scheint der besondere Wert dieser Arbeit zu liegen. *Rudolf Bilke*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Italienisches Konzert. Für Flöte und Klavier bearbeitet von Maximilian Schwedler.* Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Den langsamen Satz dieses Konzerts gibt es schon seit Jahren in einer Bearbeitung für Violine und Klavier, die sogar von Hermann Kretzschmar herrührt. Daß sich aber auch das vollständige Werk, vor allem dessen prachtvolles Finale in einer Bearbeitung für Flöte und Klavier durchaus gut ausnimmt, hat jetzt Schwedler bewiesen; man glaubt gar nicht, daß man es mit einer Bearbeitung zu tun hat.

Wilhelm Altmann

KARL PHILIPP EMANUEL BACH: *Sonate G-dur für zwei Violinen und Pianoforte.* Bearbeitet von *Bruno Hinze-Reinhold.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dieses dreisätzige Kammermusikwerk, das an der Schwelle der klassischen Zeit steht und mit mehr als einem Takt schon andeutet, was um die Zeit, da ihr Schöpfer starb (1788), bereits Erfüllung war, ist von Bruno Hinze-Reinhold mit feinem stilistischem Empfinden bearbeitet worden. Die Klavierbegleitung ist vornehmlich akkordliche Stütze und läßt den beiden kunstvoll geführten Violinstimmen den Vortritt. Der Bearbeiter hat auch eine den Continuo spielende Violoncellstimme ad libitum eingeführt. Er schlägt vor, sie bei einer Aufführung mit Cembalo zu verwenden, bei einer Aufführung mit Klavier aber fortzulassen. Alles in allem eine vornehme Bearbeitung, die den Freunden guter Hausmusik Freude machen kann. *E. Rychnovsky*

PAUL KLETZKI: *Fantasie c-moll für Klavier op. 9. — Sonate D-dur für Klavier und Violine. op. 12.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die Fantasie ist eine von tiefstem Ernst erfüllte Rhapsodie, die in ihrer rhythmischen und harmonischen Kompliziertheit die höchsten Anforderungen an den Spieler stellt. Nur wirkliche Virtuosen werden sie meistern und ihren innern Gehalt ausschöpfen können. Vor-

getragen von einem Meister wie Edwin Fischer, dem sie zugeeignet ist, wird sie von sehr starker Wirkung sein. Dasselbe gilt von der Violinsonate, die aus dem Geiger und Pianisten alles herausholen will, was sie herzugeben imstande sind. Das viersätzige Werk ist von einer Gedrungenheit des Ausdrucks, die in der Zeit, wo zerfließende Linien modern sind, geradezu frappiert. Hier steckt männliche Kraft, die auch nichts einbüßt, wenn sie sich dem Schmerze hingibt. Selbst im Schmerz ist sie edel. *E. Rychnovsky*

EMIL KRONKE: *op. 175. Suite für Flöte solo; op. 177 Konzertstück für Flöte. Ausgabe mit Klavier.* Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Joh. Seb. Bach und sein Sohn Philipp Emanuel haben je eine Sonate (Suite) für Flöte allein geschrieben. Warum sollte ein jetzt lebender Tonsetzer, wo die Flöte wieder in der Hausmusik mehr und mehr zu Ehren kommt, nicht auch ein derartiges Werk schaffen, namentlich wenn er mit dem Charakter und der Spielweise des Instruments so vertraut ist wie Kronke? Man sehe sich einmal an, wie geschickt er in dem Präludium der Eintönigkeit aus dem Wege zu gehen weiß. Recht dankbar ist auch das Menuett und das Rigaudon, eine gute Vortragsstudie die Sarabande. Das recht dankbare Konzertstück beginnt mit einem in süßer Melodik schwelgenden Satz, an den sich ein anmutiges und heiteres Rondo mehr virtuoser Art anschließt. Dieses Werk wird im Konzertsaal gefallen und beim Studium viel Freude machen. *Wilhelm Altmann*

CLEMENS SCHMALSTICH: *Zwei Stücke für Violine und Klavier op. 79.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

»Vision« und »Sehnsucht«. Mir liegt nur die »Sehnsucht« vor. Eine einschmeichelnde Melodie auf modernerer harmonischer Grundlage, als sie der Tonsetzer sonst bietet. Durch einen lebhafteren Mittelsatz, der Rubato-Charakter hat, kommt noch mehr Leben und Farbe in das nicht allzu schwere Stück. Mancher Geiger wird sein Vergnügen daran haben. *Martin Frey*

HEINZ TIESSEN: *Drei Klavierstücke op. 31.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das erste, in düsteren Farben gehaltene dürfte nicht so viel Freunde finden wie Nr. 2 (Amsel), das nach und nach immer lebhafter interessiert, je öfter man es durchspielt. Anfangs befremden allerdings die neuen harmonischen Reizmittel stark. Das Klavier ist und bleibt auch unter den weichsten Händen ein spröder Dolmetscher. Das dritte Klavierstück, »Ein Sperling in die Hand Eduard Erdmanns«, berührt das Ohr weniger peinlich, da es seine zahlreichen Dissonanzen leicht vorüberhuschen läßt. In schnellem Zeitmaße gespielt, wird es bei seiner luftigen, durchsichtigen Bauart seine eigenartigen Reize entfalten. *Martin Frey*

PAUL A. PISK: *Sechs Konzertstücke op. 7. Piano solo.* Universal-Edition, Wien.

Die Adepten der Wiener Schönbergschule wirken heute mit ihren zur Manier gewordenen matten Bewegungen und atonalen Sprachfehlern reichlich unmodern. Die Zeiten sind doch etwas sanfter geworden und damit ist auch ein wenig Frische, Klangkultur und Freude außerhalb ihres Kreises zu verspüren. Pisk ist auch in diesen etüdenhaften Stücken ein Könner, ein Gelehrter, der mit Konsequenz die Grammatik seines Meisters durchforscht hat. *Erich Steinhard*

CLEMENS SCHMALSTICH: *Drei Etuden für Klavier op. 81.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

»Die Quelle«, »Der Bergbach« und »Der Strom« betiteln sich die technisch ziemlich anspruchsvollen Studien. Leeres Gemurmel in der ersten Etude. Die Quelle hat einst Franz Liszt viel interessantere Dinge in anmutigster, reizvollster Weise vorgeplaudert, als er einst »Am Rande der Quelle« ruhte und lauschte. Ein urwüchsiger Bursch dagegen ist »Der Bergbach«, der stürmisch bewegt dahinbraust, über Felsenblöcke stürzt, gelegentlich aufschäumt, um bald darauf lammfromm zu tun. Eine dankbare Studie auf jeden Fall, wenn auch der göttliche Funke fehlt. Bewegt, größer im Ausdruck und zuweilen beinahe imponierend gleitet »Der Strom« dahin. Er weist aber Untiefen auf, daß man ihm im Konzertsaal nicht begegnen möchte. Bessere Salonmusik und gutes Studienmaterial. *Martin Frey*

ARNOLD EBEL: *Sechs Tanzweisen für Klavier zu zwei Händen in leichter Spielart op. 14.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ansprechende Stücke, für den Unterricht trefflich geeignet. Doch wohnen zwei Seelen in ihrer Brust: hier weisen sie ungesuchte, fast volkstümliche Züge auf, dort wieder kokettieren sie mit modernen harmonischen Ausdrucksmitteln. Am höchsten zu bewerten sind Nr. 3 »Reifenspiel« (Walzer), Nr. 5 »Großmutter erzählt« (Menuett) und »Fröhliche Fahrt« (Galopp). *Martin Frey*

OTTO BESCH: *Sonate in einem Satz für Pianoforte.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Leidenschaftliche Nervenmusik eines modernen Menschen, die alle Stimmungsskalen durchläuft, um nur selten bei einer längere Zeit zu verweilen. Das vollklingende Werk verlangt einen Meister des freien Vortrags.

E. Rychnovsky

DIRK SCHÄFER: *Toccata op. 18 voor Piano.* Verlag: A. A. Noske, 's Gravenhage.

Erst spielerisch, dann sich bis zum con fuoco steigernd, setzt die Toccata leichte Finger voraus. Wer sein Handgelenk in der Gewalt hat, wird mit ihr brillieren können. Technische Geläufigkeit und reiche Anschlagnüancen sind allerdings ihre Voraussetzung. Spieler, die sie besitzen und ein Publikum, das sich von technischem Brillantwerk gern die Ohren kitzeln läßt, werden an dieser Toccata ihr Wohlgefallen haben. *E. Rychnovsky*

MANUEL ROSENTHAL: *Huit bagatelles.* Verlag: M. Senart, Paris.

Widmungen an Darius Milhaud und Mademoiselle Tagliaferro geben andere Vorstellungen: Trotz eines Jazz und Rag im ganzen liebenswürdige Unterhaltungsmusik, fast durchwegs durch zwei fließende Stimmen getragen, von figurenreicher Bewegtheit bei absoluter Transparenz. Französischer Neuklassizismus, den das jüngste Mitglied der früheren »Six« rhythmischer geprägt hat. *E. Steinhard*

ANTONIN BEDNÁŘ: *Melancholische Kompositionen.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Trotzdem dieses Werk von der »Böhmischen Akademie für Kunst und Wissenschaft« preisgekrönt ist, wird es wegen des trüben Charakters der einzelnen Stücke verurteilt sein, ein Leben im Verborgenen zu führen. Wir Deutschen befinden uns bereits in einer Gemütsverfassung, daß wir nur notgedrungen zu Klaviersachen greifen, die alles grau in grau malen und die Melancholie noch verschärfen. Die Tschechen freilich können lachen. Sie haben ihre Kleine Entente und ihre große Freundin Marianne. Von den fünf Klavierstücken stelle ich Nr. 5 als das bedeutendste über die anderen. Lebhafter fesseln noch Nr. 1, 2 und 4. *Martin Frey*

WILHELM KEMPFF: *Vier Lieder op. 16.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der vielkomponierte Heinesche »Fichtenbaum«, mit dem das Heft beginnt, machte auf das Folgende nicht sehr neugierig. Dann aber kam die angenehme Enttäuschung. »Synnöves Sang« (nach Björnson), das »Lied des Gefangenen« (Heine) und das »Erntelied« von Dehmel sind Steigerungen des Ausdrucks, die etwas Bezwingendes in sich haben. Das Ernteliedd, ein Stück sozialer Lyrik im besten Sinne des Wortes, verrät eine so scharf umrissene Physiognomie, daß man den Duktus der Melodie und den obstinat festgehaltenen Triolenrhythmus der Begleitung, der sich bis zu dreifachem Forte steigert, nicht so bald vergißt.

E. Rychnovsky

CLEMENS SCHMALSTICH: *Vier Lieder mit Klavier op. 78.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

In diesen Liedern führt Schmalstich den Nachweis, daß er nicht nur den Stil für Märchenspiele meisterlich beherrscht, sondern auch anspruchsvollere Dichtungen restlos auszuschöpfen versteht. »Frühlingsnacht« (W. C. Gomoll) und »Rosen« (O. J. Bierbaum) dürften mehr Aussichten auf weitere Verbreitung haben, als »Dämmerung« und Nr. 3. »Ich möchte dein braunes Haar mit Purpurrosen schmücken.«

Martin Frey

YRJÖ KILPINEN: *Das Herz op. 32. Lieder III.* Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Die Lieder dieses Finnen beginnen sich einzubürgern. Sie haben den Vorzug, volkstümlich zu sein, ohne um Gunst zu buhlen. Sind in der Linie von stark nordischem Einschlag, harmonisch nicht gerade interessant, in der Begleitung traditionell, aber es ist Schwung in ihnen. *Erich Steinhard*

MANUEL BLANCAFORT: *Cants intims.* Verlag: M. Senart, Paris.

Kurze Stücke ohne Taktstrich, impressionistische Spielereien ohne Impression. Poetische Überschriften entschuldigen die Musik so wenig, als die fehlende Takteinteilung den Kompositionen Modernität verleiht. Der Stich ist klar. *Erich Steinhard*

GEORGES MIGOT: *Hommage à Thibaut de Champagne. Cinq monodies sur des poèmes de Tristan Klingsor.* Verlag: M. Senart, Paris.

Die Bezeichnung »Monodies« ist im Wortsinn zu verstehen und in historischer Auffassung, insofern die südfranzösische Ritterlyrik auf begleitende Spielmusik meist verzichtete. Die Gesänge, teils lieblich, oft männlichen Charakters, machen Eindruck und sollten aufgeführt werden. *Erich Steinhard*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Es ist die erfreuliche Tatsache festzustellen, daß *Bruno Walter* als Generalmusikdirektor an der Spitze der *Städtischen Oper* steht und mit dem Intendanten *Heinz Tietjen* für die Geschicke dieses Hauses verantwortlich ist. Damit ist der Beobachter der Berliner Opernverhältnisse zunächst von einem Alpdruck befreit. Denn soweit man voraussagen kann, bedeutet diese Ernennung eine Rettung der Städtischen Oper. Wir haben nunmehr drei Opernhäuser: die Staatsoper mit der schönen Patina ihrer Vergangenheit und der ungeschmälerten Aussicht auf Zukunft; die Kroll-Oper, ihre Filiale, die nicht zu gleichen Hoffnungen berechtigt; und endlich die ebengenannte Städtische Oper. Eine notwendige Konzentration der Kräfte und des Publikums müßte zur Abstoßung der Kroll-Oper führen. Wir wollen sehen, was der Zeiten Lauf bringen wird.

Was die Städtische Oper, das heißt Walter, bisher getan hat, ist nur Vorspiel. Allerdings als solches vielversprechend. Man wird nicht verlangen dürfen, daß z. B. Wagner im Handumdrehen fertig wird. Genug, daß mit den eröffnenden Meistersingern die Spielzeit feierlich und wirksam eingeleitet wurde. Bruno Walter dirigierte sie. Die Wärme und Begeisterung seines Musizierens teilt sich ohne weiteres seinem Orchester mit. Dieses ist zunächst in der Klangentfaltung durch den Raum gehemmt, vielmehr: der Klang entfaltet sich so ungehemmt, daß er manchmal grob und hart an das Ohr der Zuhörer schlägt. Aber das hindert nicht, daß die Lyrik ihre besondere Wärme und Eindringlichkeit hat, und daß die ganze Partitur, obwohl breiter ausladend als wohl sonst, sich durchaus wagnerisch entwickelt. Man hat das Glück, auf der Bühne eine *Lotte Lehmann* zu sehen, und der Liebreiz dieser Eva, die Anmut und der Zauber ihres Gesanges stellen sie in den Mittelpunkt. An ihrer Seite *Fritz Krauß*, der Walter Stolzing, gewinnt durch den besonderen lyrischen Charakter seines Tenors. Die einzige Schwäche dieser Vorstellung ist der Hans Sachs *Max Schippers*, dem alle besondere Beanlagung für diese Partie zu fehlen scheint. Das drückt auf den Gesamteindruck. Aber man hört bald darauf Lohengrin und bemerkt wiederum Lotte Lehmann als Elsa — und was für eine Elsa! —, sieht Schipper als Telramund von hinreißender Kraft aufs beste rehabilitiert. Es kann sich nicht darum handeln, die ersten Taten der Städtischen Oper hier einzeln kritisch zu verfolgen; die zweite schon, die Aufführung der »Heiligen Ente« von Hans Gál, hat einigen musikalischen, im wesentlichen aber nur statistischen Wert. Es hat keinen Zweck, bei einzelnen Ringvorstellungen zu verweilen, die man den Abonnenten vorsetzt, ohne eine Erneuerung einzelner Wirkungsfaktoren unternommen zu haben. Das Wesentliche ist: wird es gelingen, die von früher her verbliebenen vielen Mittelmäßigkeiten rasch loszuwerden, sie aber bis dahin ohne allzu empfindlichen Schaden für das Ensemble zu verwerten? Daß alle Befürchtungen wegen zu starker geldlicher Zurückhaltung der städtischen Behörden sich als grundlos erweisen, bleibt gleichfalls aufs sehnlichste zu wünschen. Bisher hat man außer den erwähnten Größen auch *Joseph Schwarz*, die *Ivogün*, *Melchior* und zuletzt *Rudolf Laubenthal* als vielverheißenden, an der Neuyorker Metropolitan abgestempelten Heldentenor auftauchen sehen. Hoffen wir, daß aus dem, was war, und aus dem, was kommt, sich ein befriedigendes Ensemble bilden läßt. Schon heute sieht man ein zahlreiches Abonnentenpublikum in das Haus strömen.

Die Staatsoper hat zunächst *Schaljapin*, nicht als Opernsänger, sondern als opernhaften Konzertsänger in sich beherbergt, dann aber durch einen neustudierten Fidelio bewiesen, daß sie den Wettbewerb mit der in mancher Beziehung glücklicheren Schwester in der Bismarckstraße aufzunehmen entschlossen ist. Was da unter *Kleiber* geschah, braucht nicht durchaus die Zustimmung des kritischen Beurteilers zu finden. Man kennt den Eigenwillen Kleibers, weiß aber auch, daß er das Detail durchaus neu zu belichten vermag. Diese Fidelio-Neueinstudierung zeigte jedenfalls eine fast übertriebene Durcharbeitung, zugleich aber eine außerordentliche Geschlossenheit des Ensembles. Die Leonore der *Frieda Leider* mag nichts Dämonisches haben, schenkt uns aber eine hervorragende gesangliche Leistung. Der Florestan *Fritz Soots* hat seine großen darstellerischen Vorzüge; der Pizarro *Leo Schützendorfs* übertreibt bis ins Komische. *Schorr*, *Henke*, *Helgers* geben Wertvolles. Nicht so Marcelline, durch *Else Knepel* vertreten. *Adolf Weißmann*

DRESDEN: Die neue Spielzeit begann mit einer rein deutschen Woche, die Wagner, Mozart, Beethoven und Lortzing gewidmet

war. Sie vermittelte unter anderem die Bekanntschaft einer neuen Isolde: *Eugenie Burkhardt* hatte für die Partie nicht nur eine bildhübsche jugendliche Erscheinung einzusetzen, sondern auch den leuchtenden großen dramatischen Sopran, der allen Orchesterstürmen siegreich bis zum Schlusse stand hielt. Wenn sie noch etwas mehr innere Vertiefung findet, wird sie eine begehrte Vertreterin der Partie auf deutschen Bühnen werden. Als Tristan hatte *Curt Taucher* den bekannten Erfolg; man ließ den Künstler auch sonst seine großen Rollen im Ring, in den Meistersingern, in der Jüdin usw. singen, um ihn vor seiner Abreise nach Neuyork noch etwas »auszunützen«. Die erste Neueinstudierung der Spielzeit brachte Verdis »Amelia« in einer von *Fritz Busch* geleiteten, sehr fein abgetönten, allerdings des südlichen Temperaments entbehrenden Wiedergabe. *Meta Seinemeyer* entwickelte in der Titelrolle viel Anmut, doch fehlte ihr die hochdramatische Geste; auch war die Stimme durch Indisposition an der freien Entfaltung gehindert. Ganz den italienischen Stil hielt *Tino Pattieras* Richard ein, eine stimmlich prachtvolle Leistung, der *Robert Burgs* Renato kaum nachstand.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Unser Opernhaus eröffnete die Spielzeit mit einer Aufführung des »Intermezzo«, die namentlich durch die Ausführung des instrumentalen Teiles unter *Clemens Krauß* zu interessieren vermochte, dem Werk aber auch sonst viel redliche Bemühung zuteil werden ließ. *Else Gentner-Fischer* und *Adolf Permann* setzten sich mit voller Kraft für die Hauptrollen ein. Das Ausmaß des Erfolges blieb natürlich auch hier an die von Anbeginn an deutlich bemerkbaren Vorzüge und Schwächen des Stückes gebunden. Die nächste Erstaufführung galt Rimskij-Korssakoffs Märchenspiel »Der goldene Hahn«, dessen dünnblütige Musik und langstiligen, von *Heinrich Möller* verdeutschten Text die feinfühlige Musikleitung *Ludwig Rottenbergs* und die »entfesselte« Spielleitung *Lothar Wallersteins* vergeblich zu erwärmen und zu beflügeln versuchten. *Ludwig Sievert* tat mit seinen Bühnenbildern, die das Phantastische mit dem Burlesken bunt verschmelzen ließen, alles mögliche für den optischen Eindruck. Und von den Solisten bot *Hans Brandt* als Astrolog eine ausgezeichnete, nachhaltige Leistung. Im übrigen arbeitet der nach einjährigem erfolgreichen Wirken zum Intendanten ernannte Clemens Krauß mit seinen Helfern nach wie vor an der Erneuerung des Tagesrepertoires und an der Fortsetzung der mit Wallerstein in Angriff genommenen Neugestaltung des »Ringes«. Von selteneren Darbietungen steht fürs nächste »Othello« in Aussicht; an Erstaufführungen noch »Erwartung« von Schönberg; und an Uraufführungen »Deborah und Jael« von Pizetti sowie »Die drei Küsse« von Sekles.

Karl Holl

HAMBURG: Das Stadttheater, das des großen Umbaus wegen in einem Filialraume, in der Enge und bei vermehrten Sorgen zu behaupten sich genötigt sieht, hat dort eine Neueinstudierung und -ausstattung des Adamschen »Postillon« schnell herausgebracht und, unter *Leopold Sachse* und *Egon Pollak*, mit *Carl Günther* als Chapelou, unter Respektierung des Originals (ohne Akteinlagen u. dgl.), damit unter reicher Anerkennung der Verheißung genügt, auf kleinerem Parkett die Spieloper zu pflegen. Auch eine Opernneuheit, die *Uraufführung* einer Oper »musikalisches Volksstück« benannt und »*Der Brautschatz*« geheißen, ist eiligst gefolgt: ein Dreiakter von *Arnold Winternitz* (dem Wiener — in Hamburg, Kapellmeister und Komponist, dessen Erstling »Meister Grobian« hier vor Jahren schon freundlicher Beachtung sich empfahl). Beider Opern Texte arbeitete *Rudolf Klutmann* (der Westfale) nach fremdem Stoff dem Musiker, einer vorwiegend lyrischen Begabung auch für feinere Koloristik, in die Hände; den »Brautschatz« nach des verstorbenen Küchler »Die versilberte Braut«. Ein älteres Wirtsfräulein, derb und nicht unhysterisch, männerfeindlich, bleibt unumworben, solange sie das Geheimnis hütet, laut Testament am Hochzeitstag reichen Brautschatz zu gewinnen. Nachdem die weidlich Verspottete dieserhalb das Dokument bekanntgegeben, wimmelt es von Bewerbern unterschiedlichsten Typs. Aber die Wahl — nach etlichen drastischen Intermezzi — trifft einen, der mehr als überrumpelte Natur in die Fesseln sich begibt. An Einschiebseln, Dehnungen, an sprachlichen Nachlässigkeiten (alles gereimt) kein Mangel. Nur der erste Akt läßt sich stofflich gut an, wo auch Winternitz erstmalig einen Höhepunkt von halber Aktdauer gewinnt. Dieser zarte Lyriker und feine Humorist, daneben Meister der Farbe und Verfechter des unerschütterlichen Rechts des Gesanges (auch in verknüpfender Rede dieses durchkomponierten Dreiakters), beherrscht den beschwingten

Ton des klingenden Lustspiels, ohne Umständlichkeiten aus Gelehrsamkeit, ohne atonales Volapük; er gibt auch dem Naturlaut seine Rechte zurück. Einige Partien mit solchen Vorzügen, die selbst noch bei Längen des szenischen Ablaufs hervorstechen, sicherten dem Ganzen, vor allem auch dem Autor und guter Gesamtdarlegung, reichen Beifall. — *Dusolina Giannini* hat als Aida, anfangs reserviert gehört, eine musikalisch-szenische Einheit wahrnehmen lassen und im dritten Akt mit ihrer reichen Künstlerschaft nachhaltigst gewirkt. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Der Abbau am Badischen Landestheater hatte namentlich die *Oper* schwer getroffen, und mit einem Seufzer der Erleichterung war man von der vorigen Spielzeit geschieden. Noch vor ihrem sanften Ende hatte sich der Verwaltungsrat zur Rettung der Karlsruher Oper einen energischen Ruck gegeben, außerordentlich große Mittel bewilligt und von Nürnberg Generalmusikdirektor *Ferdinand Wagner* und Oberspielleiter *Otto Krauß* berufen. Das Ensemble wurde durch zum Teil hervorragende Kräfte aufgefrischt oder ergänzt. Die Erwartungen, die an diese Erneuerung der Oper geknüpft wurden, haben sich bisher in glänzender Weise erfüllt. Die Güte der Spielopernaufführungen dürfte nicht leicht zu übertreffen sein. Lortzings »Wildschütz« wurde geradezu Novität. Das gleiche kann auch vom »Freischütz«, von Goetzens »Zähmung der Widerspenstigen« und Donizettis »Pasquale« gesagt werden. Ferdinand Wagner zeichnet die Linien der Partituren mit so sicherem, sorgfältigem und doch impulsivem Strich nach, daß sich an jedem Abend (auch bei den Wiederholungen) der künstlerische Dauergenuß einstellt. Otto Krauß imponiert durch delikate Raumbehandlung und vorzüglich durchgebildetes Bewegungsspiel. Auf dem dekorativen Gebiet können Direktor *Emil Burkard* (Bühnenbilder) und *Margarete Schellenberg* nunmehr bedeutsamer als früher hervortreten. Vom alten Ensemble wirken noch *Malie Fanz*, *Wilhelm Nentwig*, *Herm. Wucherpfennig*, *Rudolf Weyrauch*, *Hete Stechert*, *Hilde Baß-Kehlmann* und *Walter Warth* (der neuerdings sein mächtiges Material zurückhaltender behandelt) in unverminderter Kraft und haben die Qualität ihrer Leistungen noch gesteigert. Von den neuen Mitgliedern sind in erster Linie der hervorragende Heldentenor *Theo Strack*, der gesanglich und darstellerisch ganz vorzügliche Baßbuffo *Franz Schuster*, der lyrische Tenor *Robert Butz*, die Jugendlich-Dramatische *Tilly Blättermann* und die Soubrette *Else Blanck* zu nennen. Sie haben sich alle aufs beste in Karlsruhe eingeführt. *Anton Rudolph*

LEIPZIG: Die Oper veröffentlicht zum erstenmal seit der Ära *Brecher* einen *Arbeitsplan*, dem programmatische Bedeutung zukommt. Es heißt da: Uraufführungen sollen nur dann ins Auge gefaßt werden, wenn Werke von zweifellos künstlerischer Bedeutung oder zum mindesten theatralischer Wirksamkeit den Zeit- und Kostenaufwand der Einstudierung rechtfertigen. Damit ist also wohl der Verzicht auf Uraufführungen überhaupt ausgesprochen. Eine deutlichere Ablehnung der modernen Produktion ist nicht denkbar. Man kann bezweifeln, ob Brecher mit seiner Auffassung von den Aufgaben einer großen Musikbühne recht hat; aber man wird ihm schwer nachweisen können, daß er mit dem kritischen Vorbehalt seines Programms im Unrecht ist. Der Charakter einer Bühne wird durch Erfolge oder Mißerfolge von Uraufführungen nicht unmittelbar bestimmt. Zu bedauern ist daher nur, daß der künstlerisch energisch aufstrebenden Leipziger Oper nun auch der Nutzen jener Art von öffentlicher Aufmerksamkeit entgeht, die durch erhöhten Premiereneifer einer Bühne wachgerufen zu werden pflegt. Solange es deutsche Theater gibt, die allein auf diese Weise einen Ruf als führende Bühnen begründen, muß die Haltung der Leipziger Operndirektion zumindest für den Moment kunstpolitisch unwirksam sein. Im übrigen wird man die Methoden und den Arbeitsplan der Leipziger Oper gutheißen können. Die Kapellmeisterfrage wird man jetzt als glücklich gelöst betrachten dürfen. *Oskar Braun* hat sich mit dem Eugen Onegin, den wir in der Vorsaison in guter Aufmachung als Erstaufführung hatten, so recht durchgesetzt. Man schätzt die solide Art seiner Arbeit und fühlt sich eingenommen von einem warmen, unerzwungenen, sympathischen Temperament. Nun kommt *Georg Sebastian* und erobert sich gleich mit einer Schönen Galathe, mit Carmen, mit Fra Diavolo einen Platz neben dem ersten Kapellmeister. Er wird Braun sehr glücklich ergänzen. Und über allem Musikalischen wacht Brechers großes geistiges und zugleich leidenschaftliches Dirigententum. Brechers Bemühungen um die Reorganisation der städtischen Musikverhältnisse ist es auch zu danken, daß das Gewandhausorchester seit

dem 1. Oktober in seinem Bestande um fünfzehn neue Mitglieder erhöht ist. Zum erstenmal zeigten sich die künstlerischen Wirkungen dieser Neuerung bei einer Tannhäuser-Aufführung. Ein ideales klangliches Verhältnis zwischen Bläsern und Streichern ist nun erreicht. Brecher als Tannhäuser-Dirigent ist überdies immer ein neues Erlebnis. Im übrigen sorgt Operndirektor *Brügmann* (als Regisseur) dafür, daß nach und nach jedes Repertoirestück sein natürliches Recht auf anständige Szenerie erhält. Dabei gelingt überraschend Gutes: so im Rigoletto, der nun eine bunte, farbige Augenweide und seelische Atmosphäre hat. Auch der Eugen Onegin zeigte in *Hofmanns* Regie (hinter der sich bisweilen Brügmann zu verbergen scheint) wesentliche Fortschritte in Richtung auf Ensembleeinheit, künstlerisch geschlossene Gesamtdarstellung, Güte des Bühnenbildes. Im Ensemble selbst macht sich der bedeutende Gewinn der Sopranistin *Fanny Cleve* und des halb heldischen, halb lyrischen Tenors Herrn *Balve* erfreulich geltend.

Hans Schnoor

MÜNCHEN: Die diesjährigen *Festspiele* brachten in 32 Vorstellungen von Wagner den Ring, Tristan, die Meistersinger und Parsifal, von Mozart die Entführung, Figaros Hochzeit, Don Giovanni, Così fan tutte und Zauberflöte und wahrten im allgemeinen eine bewundernswerte Höhe, namentlich in ihrem musikalischen Teil. Mit besonderer Genugtuung konnte man feststellen, daß *Hans Knappertsbusch* die alte Münchener Wagner-Tradition, wie sie von Hermann Levi, Franz Fischer und Felix Mottl begründet wurde, in verantwortungsbewußter Treue, aller spöttelnden Kritik über den »großen Zug« zum Trotz, hochzuhalten gewillt ist. Nach der szenischen und darstellerischen Seite wurde allerdings hier und da eine bedenkliche Neigung spürbar, sich über Wagners Vorschriften hinwegzusetzen. Dem gilt es Einhalt zu tun, wenn die Münchener Wagner-Festspiele ihr stilechtes Gepräge nicht verlieren sollen. Zum ersten Male begegneten uns im Rahmen der Mozart-Festspiele Don Giovanni und Die Zauberflöte in ihrer Neueinstudierung. Wie Don Giovanni, über dessen radikale Umgestaltung bereits früher berichtet wurde, ist auch die neue Zauberflöte höchst problematisch. Die nackte Absichtlichkeit, es um jeden Preis anders machen zu wollen als die bisherige Possart-Levische Inszenierung, führte zu Gesuchtheiten und Verzerrungen, die dem Volksstück, das die Zauberflöte trotz aller mozartischen Größe und Erhabenheit immer bleiben wird, viel seiner köstlichen Naivität rauben. — Neben Hans Knappertsbusch, auf dessen Schultern die Hauptlast der Festspiele lag und der sich wieder als würdiger Verwalter des ihm aus großer Zeit überkommenen Erbes erwies, und *Karl Böhm* waren als Gäste *Richard Strauß* und *Clemens Krauß* am Pulte tätig, von denen Strauß namentlich durch die mit verschwenderischer Laune und unnachahmlicher Grazie geleiteten Aufführungen von Così fan tutte entzückte und Krauß durch sein frisch zupackendes gesundes Musizieren bestach. Das glänzend abschneidende heimische Ensemble wurde durch zahlreiche Gäste, vorwiegend aus Wien, ergänzt, von denen genannt sein mögen *Gertrud Kappel*, *Maria Olszewska*, *Elisabeth Schumann*, *Emil Schipper*, *Richard Tauber*, *Hermann Wiedemann*, *Desider Zador*. Ihre Namen sprechen für sich. Uneingeschränktes Lob gebührt dem *Staatsorchester*.

Willy Krienitz

WIEN: Nach dem Zusammenbruch der *Volksoper* im Frühjahr schien die Leidensgeschichte dieser Bühne für längere Zeit ihr tragisches Ende gefunden zu haben. Da meldete sich ein rettender Engel in der Person *Gruder-Guntrams* und versprach, neues Leben aus den Ruinen am Währinger Gürtel hervorzuzaubern. Rettende Engel sollen Optimisten und gleichzeitig gute Rechner sein; sie müssen den Glauben haben, dürfen aber auch die Wirklichkeit nicht aus dem Auge verlieren. Gruder-Guntrams Optimismus ist über jeden Zweifel erhaben; dagegen scheint er das Rechnen ein wenig vernachlässigt zu haben. Aber wo die anderen alle versagten, blieb er hoffnungsfroh: unbeugsame Zuversicht war sein Panier — und war auch der Grundstock seines Kapitals. Leider läßt sich ein Theater mit geschäftlichen Schimären allein nicht führen; und so kam es, daß die neue Volksopernherrlichkeit, die am 1. September ihren Anfang nahm, kaum einen Monat währte. In der zweiten Septemberhälfte stand man bereits wieder vor den alten, sattsam bekannten Schwierigkeiten, und am 2. Oktober war die neue Betriebsgesellschaft insolvent; die Bühne blieb an diesem Abend gesperrt. Es ist nicht schwer, die Hauptfehler, die begangen wurden, aufzuzeigen; sie liegen offen zutage und jeder Einsichtige sah von allem Anfange an das nahe, bittere Ende. Gruder-Guntrams Unternehmen war von Haus aus

ungenügend vorbereitet und viel zu schwach fundiert. Der unbezähmbare Drang, Theaterdirektor zu sein, machte ihn offenbar blind für alles Tatsächliche. Daß er sich die ganze Last der drückenden Ausgleichsschulden aufbürden ließ, verrät eine sehr eilfertige und sehr wenig seriöse Geschäftsführung. Auch hat er das bißchen Pulver, das er besaß, vorzeitig verschossen: er hat viel zu früh angefangen. Er brachte *Leo Blech* und *Michael Bohnen* an die Volksoper und glaubte offenbar, daß der Zauber der Namen und der Persönlichkeiten Wunder wirken werde; aber die Heilung einer todkranken Bühne braucht — trotz der Wundertätigkeit großer Persönlichkeiten — Zeit und gründliche Vorarbeit. Während sich Gruder-Guntrams Sanierungsplan einzig auf Sturmangriff und Sieg durch Überrumpelung begründete ... Die kurze, eben verflossene Volksopernepisode hat gleichwohl wieder gezeigt, wie Vieles und wie Gutes mit dieser Bühne zu machen wäre; insbesondere unter der Leitung eines so glänzenden Musikers und ausgezeichneten Praktikers wie Leo Blech, dessen künstlerische Erfolge hier einmütig und rückhaltlos anerkannt werden. Auch erwies sich gerade dieses Theater als ein durchaus geeignetes Milieu für die darstellerische Entfaltung eines so selbstherrlichen Künstlernaturells wie das Michael Bohnens: sein großartiger Hans Sachs wirkte viel stärker, viel unmittelbarer als etwa in der Staatsoper, wo ringsum alles sozusagen mit Stil und Tradition imprägniert ist. Schade, schade; denn daß sich angesichts der so unsicheren Verhältnisse sowohl Blech wie Bohnen eiligst aus dem Staub gemacht haben, war mehr als selbstverständlich. — Man wird sich jetzt die Köpfe zerbrechen, was mit der Volksoper geschehen soll. Man will sie irgendwie erhalten, den »Kulturfaktor« retten. Und die wenigsten fragen sich, ob eine Bühne, in der das alte, abgewerkelte Repertoire noch einmal schlecht und recht abgewerkelt werden soll, überhaupt nützlich oder gar notwendig ist. Ein Wiederaufleben der Volksoper kann nur dann ernstlich begrüßt werden, wenn diese Bühne mit der finanziellen Fundierung auch die Basis eines neuen, zeitgemäßen künstlerischen Programms erhält. *Heinrich Kralik*

KONZERT

BERLIN: Die Konzertspielzeit läßt sich prunkvoll an. Wie sie sich fortsetzen wird, wird von der Wirtschaftslage abhängen. Man hat sehr viel Sänger, unter anderen den technisch hervorragenden *Louis Graveure* gehört; man schwelgt im Dirigentenüberfluß. Das Stärkste hat bisher jetzt *Otto Klemperer* geleistet. Wie er in der Volksbühne Bruckners Achte, in der Philharmonie Mahlers Neunte bis in die letzten Fibern durchdrang, das war Erfüllung der schönsten Träume. Denn nichts Schöneres, als im Dirigenten Selbstvergessenheit zu spüren, die doch auch die Wirkung nicht außer acht läßt, vielmehr mit sich führt. Das erste Sinfoniekonzert der *Staatskapelle* kann nur als Auftakt gewertet werden. Nicht ohne ein gewisses Interesse folgt man der tänzerischen Auswertung des Don Juan-Themas durch Gluck. *Oscar Fried* tritt von neuem in das Berliner Musikleben ein und leitet Konzerte des Berliner Sinfonieorchesters. Seine anfeuernde Kraft erweist sich am stärksten in Strawinskijs Feuervogel-Suite, die er mit gewaltigem Elan herausmusiziert.
Furtwängler schiebt im ersten philharmonischen Konzert zwischen Haydn und Richard Strauß und die bezaubernd wohltuenden Vorträge *Dusolina Gianninis*, die heute *die* Sängerin bedeutet, die in Prag mit größtem Erfolg aufgeführte Tanzsuite *Béla Bartóks*. Und hier erweist sich von neuem, mit welchen Hindernissen ein neuzeitlicher Komponist dieser Art zu kämpfen hat, wenn er in klassischer, allzu klassischer Umgebung auftritt. Der Wert dieses Stückes, das seinen Grundton so stark und eigenartig festhält, ist unbestreitbar. Aber ebenso unbestreitbar ist, daß es ganz andere Mittätigkeit voraussetzt als die umgebenden anderen Programmnummern.
Von besonderer Bedeutung für das Berliner Musikleben ist die Feier des 25jährigen Jubiläums des Direktors der Singakademie, *Georg Schumann*. Als ein Neuerer, wenigstens in den Augen der Singakademiker, ist er in das Haus am Kastanienwäldchen eingezogen, hat sich aber als treuer Hüter der Tradition, auch in ihrem Sinne, bewährt. Sein Oratorium »Ruth« ist zur Feier des Tages aufgeführt worden. Man kennt es als tüchtige Arbeit. Chor, Solisten und das *Philharmonische Orchester* brachten es zu feierlicher Wirkung.
Adolf Weißmann

FRANKFURT a. M.: Während der heißen Wochen war natürlich auch der sonst reich bewegte Fluß des Konzertlebens ins Stocken geraten. Nur einzelne Chöre ließen sich vernehmen, darunter: die nach Wahl und

Ausführung des Programms ausgezeichnete »*Typographia*« aus Prag unter Leitung von *V. B. Aim*; der von *Hermann v. Schmeidel* bestens disziplinierte *Düsseldorfer Lehrergesangverein*; und die hervorragenden *Sänger der römischen Basiliken* und *der Sixtina* die unter dem ebenfalls hervorragenden Monsignore *Casimiri* den Frankfurtern die Klangwelten des Palestrina und Vittoria enthüllten. Langsam kommt jetzt die Saison in Gang. Die *Museumsgesellschaft* gab ihr erstes, nicht eben glücklich verlaufenes Freitagskonzert. Eine im Schoße des Bühnenvolksbundes erwachsene *Kammermusikgemeinde* stellte sich mit einem wertvollen und vielseitigen Programm vor, dessen ersten Abend *Frederick Lamond* allein bestritt. Als der reife, technisch und geistig überlegene Gestalter, der er im Lauf der Jahre geworden ist, erntete er auch bei denen reichen Beifall, die in ihm den Affektspieler von ehemals erwartet hatten. *Karl Holl*

HOMBURG VOR DER HÖHE: Das wiederaufstrebende, nun mit der Stadt Frankfurt auch kommunalwirtschaftlich stärker verbundene *Bad Homburg* versuchte seine »anglisierende« Tendenz auch auf künstlerischem Gebiete zu erweisen; es tat dies mit der zweiten Folge von »Internationalen Musiktagen«, die ausschließlich *englische Musik* brachten. Der Veranstalter und Leiter dieser drei Abende, *Julius Maurer*, Dirigent des Kurorchesters, hat im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten seine nicht leichte Aufgabe: eine Überschau der englischen Musikproduktion (unter Ausschluß Händels) von der Altklassik bis zur Moderne ganz knapp zu geben, mit Geschick und Kenntnis des Stoffes, ohne erheblichen Kompromiß zu lösen verstanden. Es gab nur *Kammermusik* zu hören; in den ersten zwei Konzerten Werke für Streicher, ein Klaviertrio, Lieder (mit Klavier) und am letzten Abend orchestrale Kompositionen. Auf die Gesamtwirkung hin betrachtet, waren die Veranstaltungen ungleich, sie steigerten sich im künstlerischen und eindruckshaften Sinne. Und sie dokumentierten wieder einmal, daß die originale, bedeutsame Musik Englands doch eben Vergangenheit ist, und daß die Moderne — abgesehen von Delius, dem Halbbriten, und nicht eigentlich typisch englischen Musiker — doch im letzten eine Kunst aus zweiter Hand darstellt.
Die Programme enthielten Werke von Purcell und Gibbons einerseits, zum andern Kompositionen von namhaften Musikern des vergangenen Jahrhunderts und unserer Zeit. So standen spürbar die Jahrhunderte zwischen den organisch ruhevollen, aus seelischer Spannungsweite schwingenden Suiten und »Fantasien« der beiden Altmeister und den neueren Werken, die den Einfluß des stammesnahen Brahms ebenso wie die sprühende Farbigkeit und rhythmische Schlagkraft eines Debussy, Puccini und der Russen versinnlichen. Das Gesicht dieser »Moderne« freilich weist noch vielfach problematische, auch wenig differenzierte Züge. — Als wesenhaft traten hervor: Frank Bridge (altes Tanzstück für Streichquartett), John Ireland (Klaviertrio), Charles Wood (Variationen über eine irische Melodie), Eugene Goossens (originelle Quartettskizzen); ferner mit Kammerorchesterwerken: Hubert Parry (Suite für Streicher), Gustav Holst (Lieder ohne Worte), in zweiter Linie Edward Elgar, Frederic Laurence, Peter Warlock und Percy Grainger. Eine Sonderstellung hatte Frederick Delius mit zwei seiner aparten feinen Naturstücke (First cuckoo und Summernight on the river). Unter den Liederkomponisten bliebe einzig Cyril Scott als Autor lebendig durchpulster Stücke zu erwähnen. — Die Ausführung der verschiedenen Gaben ließ die treffliche Altistin *Martha Kuhn-Liebel* (Darmstadt) und die gewandte Pianistin *Marie White-Kaufmann* (London) solistisch hervortreten. Das sehr gut eingespielte *Music Society String Quartet* aus London hatte besonderes Verdienst um die Wiedergabe der Streicher-Werke, und *Julius Maurer* als Dirigent des Schlußabends führte umsichtig das verstärkte Homburger Kurorchester. *Artur Bogen*

LONDON: Noch ist's still in den Konzertsälen. Vereinzelte Unbekannte wagen es, den Reigen zu eröffnen. Nicht unklug, denn bei der alleinigen Konkurrenz der »Promenade Concerts« sind sie zwar nicht des Erfolges, aber doch eines Presseberichtes sicher. Und ist dies nicht der einzige Zweck, den der Anfänger verfolgt, indem er das pekuniäre Opfer eines »Recitals« in der Hauptstadt bringt? Denn er muß schon viele Bekannte und Gönner haben, wenn er nicht mit einem Defizit abschließen soll. Doch das ist in Großstädten nicht anders. Unter diesen jungen Leuten wäre jedenfalls einer Namens *James Ching* zu nennen, der in einem Bach-Brahms-Programm eine eminente Begabung zeigte. Ich werde noch Gelegenheit haben, auf seine Leistungen näher einzugehen. Auch einige Größen melden sich bereits. *Myra Heß*, wohl

unsere beliebteste Klavierspielerin, und *Harold Samuel* ließen sich in zwei Bachschen und einem Mozartschen Konzert für zwei Klaviere mit der Begleitung eines kleinen Orchesters unter *Adrien C. Boults* bewährter Leitung hören. Samuel spezialisiert in Bach, Myra Heß gilt als geschmackvolle Interpretin Mozarts. So gab es einen genußreichen Nachmittag. Manches mußte sogar wiederholt werden — erst als die Spieler die Klaviere wechselten — denn es schien mir doch, als ob Samuel am ersten Klavier festere Linien zeichnete und größeren Nüancenreichtum bot, doch mag dies ein männliches Vorurteil meinerseits sein. Es sind eben beide feine, durch und durch musikalische Naturen; man weiß nicht, wem man die Palme reichen soll.
Auch Moisciwitchs erstes Konzert war ein seltener Genuß. Ein Programm, das außer einigen Kleinigkeiten aus alten Bekannten besteht — selbst Mendelssohns Rondo Capriccioso stand darauf (übrigens entzückend!) —, kann eigentlich nur ein solcher Künstler wagen, auch Schuberts Impromptu in As-dur so langsam zu spielen. Dieses Allegretto in ein Adagietto zu verwandeln, bringt sonst nur Paderewski fertig. Moisciwitchs tut's wohl aus denselben Gründen. Nur diese Meisterschaft über alle Anschlagsarten und -schattierungen kann eine solche Vergewaltigung des schlichten, von leiser Melancholie umflorten, aber niemals als in tiefer Trauer getränkt denkbaren Stückes erträglich gestalten. Überhaupt ist eine gewisse Sentimentalität hier und da nicht zu leugnen, aber bei der sonstigen, bis in die feinsten Details ausgefeilten Ausführung, bei der phänomenalen Beherrschung des Instrumentes, die jede technische Schwierigkeit spielend und mit beispielloser Brillanz überwindet, hat das wenig zu besagen. Hat doch wohl fast jeder Künstler die Fehler seiner Vorzüge, und einem solchen Meister der dynamischen Abstufungen kann man ein Schwelgen in Tonschönheit kaum zum Vorwurf machen. — Die Promenade-Concerts nehmen ihren gewohnten, meist klassischen Gang. Novitäten waren weder qualitativ noch quantitativ bedeutend. Die letzte war eine Orchestersuite von *George Dyson*, deren Inspiration in einem Gedicht Walther Delamares zu suchen ist. Dyson ist von Haus aus Musicologe, und sein dieses Jahr erschienenes Buch über neue Musik zeugt von tiefer Einsicht in moderne Bestrebungen — vor Jahren schon erkannte er die Bedeutung Bartóks, dessen Name selbst damals noch unbekannt war —, aber seine Musik verläßt die sichere Bahn des Hergebrachten nicht. Seine »Suite« ist reizvoll, lieblich, fein und durchsichtig orchestriert, aber Strauß, Delius, Fauré, selbst Delibes verdrängen oder verdunkeln die musikalische Persönlichkeit des Komponisten, und die bewunderungswürdige technische Leistung. Selbst der unbestrittene Wohllaut des Stückes können über den Mangel an eigener Erfindung nicht hinwegtäuschen.

L. Dunton Green

MÜNCHEN: *Bach-Fest.* In echt deutschem Idealismus und Wagemut hat *Christian Döbereiner*, der Münchener Meister der Viola da Gamba und Vorkämpfer alter Musik, unter lebhafter Teilnahme des Publikums, auch von auswärts, ein dreitägiges Bach-Fest veranstaltet. Als gründlicher Kenner Bachs und seiner Zeit wahrte er bei allen Aufführungen, die neben einem Festgottesdienst fünf Konzerte umfaßten, mit peinlicher Sorge die historische Treue, ohne dabei in unfruchtbares Experimentieren zu verfallen. Den Kern der Programme bildeten die sechs Brandenburgischen Konzerte in kammermusikalischer Besetzung, natürlich mit Cembalo. Noch mehr als hier mußte jedem unbefangenen Hörer bei den aufgeführten Konzerten in C-dur für zwei Cembali, in C-dur für drei und in a-moll für vier Cembali mit Streichorchester bewußt werden, welche integrierende Bedeutung dem Cembalo für die Interpretation Bachischer Musik zukommt. Nie und nimmer kann es in seinem silberigen, lockeren, das perlende Passagenwerk und die verschlungenste Polyphonie in unübertrefflicher Durchsichtigkeit erschöpfenden Klange durch das kräftigere und schwerfälligere Hammerklavier vollwertig ersetzt werden. So wurde denn auch während des ganzen Bach-Festes nie ein moderner Flügel verwendet. Aus der überreichen Fülle der dargebotenen Werke seien noch herausgegriffen die kirchlichen Kantaten »Tritt auf die Glaubensbahn« und »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. Von weltlichen Kantaten wurden aufgeführt die Hochzeitskantate »Weichet nur betrübte Schatten« für Sopransolo, die Kaffeekantate, die Bauernkantate »Mer hahn en neue Oberkeet« und »Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd«. Auch die Zeitgenossen Bachs (Dietr. Buxtehude, G. Ph. Telemann u. a.) kamen mit einigen Werken zu Worte.
Die Knappheit des Raumes verbietet, jede Leistung einzeln zu werten, ja selbst alle Solisten (gegen fünfzig) mit Namen anzu-

führen. Im besonderen Maße waren solistisch tätig: *Hermine Bosetti, Elisabeth Feuge, Lotte Leonard* (Sopran), *Paul Bender, Friedrich Brodersen, Julius Gleß, Hans Hermann Nissen* (Baß), *Julia Menz, Elfriede Schunck, Li Stadelmann, Franz Rupp* (Cembalo), *Emanuel Gatscher, Hermann Sagerer* (Orgel), *Hedwig Faßbaender, Gertrud Schuster-Woldan, Anton Huber* (Violine). Das Kammerorchester bildeten Mitglieder des Staatsorchesters, die Chöre stellte der Domchor *(Ludwig Berberich)* und der Chorverein für evangelischen Kirchengesang *(Ernst Riemann)*. Sie alle wie die vielen Nichtgenannten sollen mit einem Gesamtlob bedacht sein. Das Auszeichnende dieses Bach-Festes bestand nicht in der Güte der Einzelleistungen — da wäre gar manches auszusetzen gewesen —, sondern in dem Geiste, der alles und alle beherrschte. Mit heiligem Eifer, sachlichem Ernste und in bescheidener Unterordnung fügte sich jeder dem großen Ganzen ein, und so konnte es nicht ausbleiben, daß ein schöner Erfolg dieses selbstlose Streben krönte. *Willy Krienitz*

OEYNHAUSEN-HERFORD: Der »Provinzialverband Westfalen« des »*Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*« veranstaltete in den Tagen vom 4. bis 6. September zu seiner Tagung ein dreitägiges *Musikfest* in dem Badeort *Oeynhausen* und in *Herford*, das einen ertragreichen und wohlgelungenen Verlauf nahm. Es begann mit einem Orchesterkonzert, bei dem das Dortmunder städtische Orchester unter der temperamentvoll zusammenfassenden Leitung von *Friedrich Quest* (Herford) mit dem etwas spröden »Symphonischen Prolog« von Reger begann und mit der dritten Sinfonie von *Max Trapp* einen entschiedenen großen Erfolg hatte. Das in einem Satz, aber vier unterschiedlichen Abschnitten geschriebene Werk führt nach leidenschaftlichen Kämpfen zum Ausdruck einer milden, ernsten Lebensform. Es ist in bezug auf Konzentration des thematischen Gehalts und reiches technisches Können ein neuer, großer Fortschritt des viel verheißenden und erfüllenden Komponisten, der mehrmals begeistert hervorgerufen wurde. In der Mitte des Programms spielte *Edwin Fischer* robust und in großen Linien Beethovens Es-dur-Konzert. Der zweite Abend brachte, gleichfalls in dem schönen Kursaal von Oeynhausen den vortrefflichen *Westfälischen Madrigalchor* (Dortmund) unter der umsichtigen Führung von *Karl Holtschneider* in älteren und neueren Chören, die rein und verständnisvoll erfaßt waren. Frau *Merz-Tunner* sang mit ihrem weichen, sonnigen Sopran zwei schwierige Arien von Jomelli und Hasse, sowie neuere, nicht durchweg wertvolle Lieder, die ihre Künstlerschaft über alle Niederungen hob. Dazwischen spielte *Gustav Havemann* prächtig straff und tonschön die große tragische »Chaconne« und im Verein mit *Max Trapp* als glänzendem Pianisten die blühende und farbenreiche Straußsche Violinsonate. Beide wurden sehr gefeiert. Doch noch mehr Erfolg hatten sie am Morgen darauf mit Trapps Klavierquartett op. 7, das vom Komponisten und den Künstlern des *Havemann-Quartetts* klangprächtig gestaltet wurde. Das ist echte, gesunde und innerlich erlebte Kunst, wie wir sie brauchen. Vor allem das Adagio hat ein Berufener im Reich der Töne geschrieben. Es kamen außerdem noch Regers reifes, wundervoll klingendes Streichtrio in d-moll op. 141 und ein Oboen-Quartett (Köch. 370) von Mozart mit dem vortrefflichen Oboisten *Gottfried Schreiber* (von der Berliner Staatsoper) zur Aufführung. Als vierte Hauptveranstaltung folgte eine besonders in der wohlstudierten Chorleistung bedeutende Wiedergabe der monumentalen *Achten* von *Mahler* unter Quests ausgezeichneter Direktion im Schützenhof zu Herford. Chöre, Orchester und Solisten aus Herford und Hannover vereinigten sich zu der Fülle von tausend Mitwirkenden, die das stets wieder überwältigende Werk Mahlers zu begeistert aufgenommenem Erklingen brachten. Dazwischen fanden noch Feierstunden in der Kirche und für die Jugend, Vorträge und Sitzungen statt, die mit bestem Gelingen alle dem erreichten Zusammenschluß dienten. Alles Gebotene war auf guter, wohlerwogener Höhe und wird stark und nachhaltig geworben haben für das, was der »Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« will.

Theo Schäfer

SALZBURG: Seit der Säkularfeier (1856) der Geburt Mozarts — ein geschichtlich berühmtes Fest des Salzburger Musiklebens (Mozarts Sohn Karl war hiebei anwesend) — war die Stadt von dem Gedanken eines Mozart-Festspielhauses beherrscht. Von den zahllosen Plänen ist jener der interessanteste, der diese Weihestätte auf dem die Stadt beherrschenden Mönchsberg, jener Verlängerung des Festungsberges, die in senkrechten Felsabstürzen die Altstadt flußabwärts begleitet, errichtet wissen

wollte. Ein weiteres Projekt, das Haus in dem etwa eine Gehstunde von der Stadt entfernten, durch seine Wasserkünste berühmten Schloßpark von Hellbrunn zu setzen (Pläne von Pölzig), gedieh bis zu der feierlichen Legung eines Grundsteines, über den seither reichlich Gras gewachsen ist.
Bis in die Kriegszeit hinein befanden sich alle musikalisch-kulturellen Bestrebungen Salzburgs in den Händen der aus dem »Dommusikverein« hervorgegangenen internationalen Stiftung »Mozarteum«. Ihr ist auch der Neubau des 1914 vollendeten Konservatoriums und Konzertsaalbaues »Mozart-Haus« (Entwurf Prof. R. Berndl, München) zu danken. Aus ihr entstand 1917 mit der ausschließlichen Aufgabe der Errichtung eines Festspielhauses die » Salzburger Festspielhausgemeinde«, die sich im Winter 1924/25 entschloß, sich mit dem Umbau der sogenannten »Großen Reitschule« (im Komplex des ehemaligen fürsterzbischöflichen Marstalles gelegen) als provisorischem Festspielhause zu begnügen. Die Arbeiten erfolgten nach den Plänen und unter der Leitung des Architekten *Ed. Hütter*, Konservator des Salzburger Denkmalamtes, mit derartigem Hochdrucke, daß zur Not im August gespielt werden konnte. Die bisherigen Kosten — offiziell nicht veröffentlicht — werden auf zwölf Milliarden österr. Kronen, also etwa 750000 Goldmark geschätzt. Der Bau wurde den technischen Wünschen Max Reinhardts entsprechend angelegt, der als Besitzer des Schlosses Leopoldskron Salzburg nahegerückt ist. Schon die Festspiele der letzten Jahre hatten sich (»Jedermann« auf dem Domplatz, das »Welttheater« in der Kollegiumskirche) vom ursprünglichen Charakter der Salzburgischen Mozart-Festspiele inhaltlich entfernt. Auch die heurigen Festspiele sind nur zum Teil musikalisch zu werten. Sieben Solisten-Konzerte waren in das Mozart-Haus verlegt. Nur mit drei Konzerten der Wiener Philharmoniker hat man den neuen Festspielsaal auf seine Eignung für musikalische Vorführungen erprobt. Das Resultat war nicht ganz befriedigend. Dem Raum fehlt festliche Stimmung. Das offen liegende Dachgebälke, die allzu hoch angebrachten Seitengalerien, die mit weichem, gebeiztem Holz verkleidet sind, geben ihm den Anschein der Improvisation. Die Bühnenöffnung, aus mächtigen gotischen Bogen bestehend, und auch von einem solchen abgeschlossen, an dem Orgelpfeifen in die Höhe ragen, ist auf kirchliche Weihestimmung berechnet. Unnötig daher zu begründen, daß trotz der ungleichen Akustik Bruckner mächtig wirkte und Mozart verkümmerte.
Bruno Walter als Dirigent des ersten Konzertes brachte Haydn, Mozart, Brahms beschwingt, aus der fröhlichen Heiterkeit seines Herzens heraus sprühend im Temperament. *Karl Muck* bot eine Eroica, kräftig im Aufbau, groß in der Gestaltung, mit edlem Schmerz in der Totenklage. Mozarts g-moll-Sinfonie, von einem grüblerisch-ernsten Himmel umspannt, ließ das azurne Blau des Meisters missen. *Schalk* (drittes Konzert) nahm die Siebente von Bruckner als Feierlichkeit eines Gottesdienstes, im Schlußsatz die Choralwirkung der Bläser unterstreichend. Die Schubertsche h-moll-Sinfonie, die dieses letzte Konzert einleitete — Todesschatten in der weichen Luft des Wiener Waldes —, besaß das Traurig-Süße des echten Österreichertums.
Die *Solistenkonzerte*, im prächtigen Saal des Mozart-Hauses, waren schon um dieses Milieu willen festlich gestimmt. Zwei Konzerte, vom *Rosé-Quartett* bestritten, atmeten klassische Schulung und künstlerische Erziehung ersten Ranges. Sie waren ein Höhepunkt der Darbietungen. Ein ausschließlich Mozart gewidmetes Bläserkonzert (*Bläservereinigung der Wiener Staatsoper*) bekundete sorgfältig erwogenen Zusammenklang der Instrumente. *Serkins* pianistische Fähigkeiten, das jeden Schwergewichts entäußerte Perlen seiner Läufe und die aus der Entindividualisierung des Spieles entstehende sachliche Größe der Auffassung erweckten starkes Interesse. Mit allem Gefunkel, aller Preziosität der Stimme und Gestaltung zeigte *Josef Schwarz* die Früchte seiner letztjährigen Umwandlung. *Karl Erb*, und seine Gattin *Maria Ivogün*, deren mühelos perlende Koloratur wiederum berückend war, sangen u. a. schlichte, volkstümliche Lieder in ergreifender Vollendung. *Richard Mayr* bot die Bonhomie seines Basses launig auf. Apart und zierlich erwies sich der Sopran des Fräulein *Lotte Schöne*.
Die Stadt war zu den Festspielen von einem zahlreichen Publikum besucht. Amerika und England stellten starke Kontingente. Trotzdem war von einem Ausverkauf der Karten kaum die Rede. Man nahm, von den Reinhardtschen Mysterienspielen angezogen, die übrigen Darbietungen mit, wie man eben in dieser Stadt, wo Architektur und Landschaft schon Musik sind, en passant alle Kunst gern in Grazie und Lieblichkeit verwandelt und mit Dank genießt. Auch wenn es nicht wahre Weihefestspiele sind. *Otto Kunz*

NEUE OPERN

Leoš Janáček hat die Komposition des *Capek*schen Schauspiels »*Die Sache Makropulos*« beendet.

Kurt v. Wolfurt vollendete eine abendfüllende komische Oper »*Der Tanz um den Narren*«, Textdichtung von *Frank Thieß* (mit freier Benutzung von Molière).

OPERNSPIELPLAN

BUDAPEST: In dem unter Leitung von Nikolaus Radnai stehenden *Königlichen Opernhaus* werden in der Winterspielzeit 1925/26 drei ungarische Opernneuheiten aufgeführt werden. Die erste führt den Titel »Taifun« und hat das gleichnamige Drama von Melchior Lengyel zum Gegenstand; die zweite ist Béla Bartóks Pantomime »Der wunderbare Mandarin«; die dritte eine neue Oper von Zoltan Kodály »Hary János«, die sich an ein ungarisches Volksstück anlehnt.

DESSAU: Die Oper »Sganarell« von *Wilhelm Groß* wurde vom Friedrich-Theater zur *Uraufführung* erworben. Sie kommt im Anschluß daran an der *Wiener Staatsoper* und am *Stadttheater in Breslau* zur Aufführung.

DORTMUND: Der Spielplan der Oper wird deutlich die Bevorzugung deutscher Musik betonen. In einer großen Linie soll die Entwicklung der deutschen Spieloper in einem Zyklus aufgezeigt werden, der von Dittersdorf (»Doktor und Apotheker«) über Cornelius bis zur »Feuersnot« von Strauß und den »Meistersingern« geht. In der Großen Oper sind zyklische Aufführungen von Werken geplant, deren Stoff der Trojanische Krieg ist, Glucks »Iphigenie« (Aulis und Tauris), Strauß' »Elektra« und die von Schillings auf die Spieldauer eines Abends zusammengezogenen Berlioz-Tragödien »Trojaner in Karthago« und »Zerstörung Trojas«. Neben diesen Werken wird besondere Rücksicht auf moderne Komponisten genommen, und zwar erscheint zunächst Bernhard Schusters »Dieb des Glücks«, dann Gnecchis »Kassandra« und Szendreis »Türkisenblaue Garten«, denen sich Cortolezis' »Verfemtes Lachen« und Busonis »Doktor Faust« anschließen.

DRESDEN: Die *Staatsoper* hat für die Spielzeit 1925/26 an *Uraufführungen* vorgesehen: »Der Protagonist« von *Kurt Weill*; »Hochzeit im Fasching« von *Eduard Poldini* (deutsche Uraufführung); »Die Hochzeit des Mönchs« von *Alfred Schattmann*; »Penthesilea« von *Othmar Schoeck*; »Turandot« von *Puccini* (deutsche Uraufführung) und *Cherubinis* Jugendoper »Lo sposo di tre (deutsche Uraufführung).

GERA: Vom *Reußischen Theater* wurden folgende Opern zur *Uraufführung* erworben: »*La Rosiera*« von *Vittorio Gnecchi* und die Ballette »*Barabau*« von *Vittorio Rieti*, »*Saudades do Brazil*« von *Darius Milhaud* und »*Arabische Suite*« von *Petyrek*.

GRAZ: *Roderich v. Mojsisovics*' einaktige komische Oper »Der Zauberer« — nach Cervantes' »Höhle von Salamanca« — gelangt in der laufenden Spielzeit am Stadttheater zur *Uraufführung*.

KARLSRUHE i. B.: Für die laufende Spielzeit sind vom *Badischen Landestheater* an *Uraufführungen* geplant: »Tanz der Spröden« von *Monteverdi-Orff*; »Der Jungbrunnen« von *Bernhard Schuster*; »Der Friedensengel« von *Siegfried Wagner*. *Erstaufführungen* sind: Alban Berg: »Wozzek«; Busoni: »Doktor Faust«; Cornelius: »Gunlöd«; Franckenstein: »Li-tai-pe«; E. T. A. Hoffmann: »Undine«; Pfitzner: »Christelflein«; Puccini: »Manon Lescaut«; Schreker: »Der ferne Klang«; Smetana: »Dalibor«.

KÖLN: Die Generalintendanz der *Vereinigten Stadttheater* hat für die Winterspielzeit in der Oper die *Erstaufführung* folgender Werke vorgesehen: »Intermezzo« von Richard Strauß, »Don Gil von den grünen Hosen« von Braunfels, »Opferung des Gefangenen« (alleinige Uraufführung) und »Alkestis« von Wellesz, »Iphigenie auf Tauris« von Gluck (Bearbeitung von Richard Strauß), »Turandot« von Puccini, »Die Geschichte vom Soldaten« von Strawinskij. *Neustudiert* wird u. a. »Tannhäuser« in der Pariser Bearbeitung. An *Ballettaufführungen* stehen auf dem Plan: »Bathyllus« von Fritz Fleck, »Der wunderbare Mandarin« von Béla Bartók, »Chout« von Prokofieff (Uraufführung).

LEIPZIG: An *Erstaufführungen* bringt die Leipziger Oper »Don Gil« von Walter Braunfels. Ferner die musikalischen Komödien: »Turandot« und »Arlecchino« von Ferruccio Busoni und »Jenufa« von Leoš Janáček, Tschaikowskijs »Eugen Onegin«. Verdis »Othello« und Gounods »Margarete« werden *neu einstudiert* (beide neu übersetzt von *Gustav Brecher*). *Hermann Roth* wird weitere Opern Händels in originaler Fassung heraus-

geben, von denen »Alcina« sofort nach Erscheinen in Leipzig zur Uraufführung gelangen wird.

LONDON: Die *Carl Rosa Opera Comp.* hat die Oper »Der Apotheker« von Haydn, die in einer Bearbeitung von *Robert Hirschfeld* in der Universal-Edition erschienen ist, zur Aufführung erworben und wird das Stück in einer neuen Übersetzung von *André Skalski* herausbringen.

MAILAND: Der Spielplan der *Scala* weist an *Ur-* und *Erstaufführungen* u. a. auf: »Turandot« von Puccini; »Le martyre de S. Sebastien« von Debussy; »Chowanschtschina« von Mussorgskij«; »L'enfant et les sortilèges« von Ravel.

MAINZ: Die Oper plant an *Erstaufführungen* u. a.: Busoni: »Prinzessin Turandot«; Puccini: »Gianni Schicchi«; Händel: »Xerxes«; Strawinskij: »Mavra«; Rimskij-Korssakoff: »Mozart und Salieri« *(Deutsche Uraufführung)*; Bittner: »Der Musikant«.

MÜNSTER i. W.: Im Opernspielplan des *Stadttheaters* finden sich u. a. folgende Werke: *Händels* »Acis und Galathea« und »Theodora« *(szenische Uraufführung)*; *Gluck:* »Orpheus« (von Abert bearbeitet); *Pergolesi:* »Der getreue Musikmeister« (bearbeitet von A. Schering); *Gottlieb Staden:* »Seelewig«; *Rameau:* »Platea«; *Lortzings* »Casanova«; *Marschner-Pfitzner:* »Vampyr«; *Strauß'* »Bürger als Edelmann«, »Ariadne auf Naxos« (erste Fassung); *Purcell:* »Dido und Aeneas« (in der Bearbeitung von E. Dent); *H. Goetz:* »Der Widerspenstigen Zähmung«; *Zemlinski:* »Kleider machen Leute«; *Schoeck:* »Erwin und Elmire«; *Strawinskij:* Mavra«; *Honegger:* »König David«.

PETERSBURG: In der *Staatsoper* sollen von *deutschen Werken* »Der Ring des Nibelungen«, »Die Meistersinger« und »Figaros Hochzeit« neu einstudiert werden.

SAARBRÜCKEN: Das *Stadttheater* hat für die Oper an *Erstaufführungen* u. a. vorgesehen: »Rodelinde« von Händel, »Christelflein« von Pfitzner, »Iphigenie« von Gluck, Tschaikowskij: »Eugen Onegin«, Korngold: »Die Tote Stadt«, »Fatme« von Flotow, »Die Geschichte vom Soldaten« von Strawinskij.

SCHWERIN: Das *Mecklenburgische Landestheater* hat für die neue Spielzeit der Oper u. a. nachstehende Werke erworben. Siegfried Wagner: »Friedensengel« und Robert Alfred Kirchner: »Der Tod des Musikers« *(Uraufführungen)*, Strauß: »Intermezzo«, Braunfels: »Don Gil von den grünen Hosen«, Pfitzner: »Palestrina«, Puccini: »Gianni Schicchi«.

VERONA: Im Antiken Theater wurde ein äußerst selten gehörtes Werk Rossinis, seine große Oper »Moses«, mit nachhaltigem Eindruck aufgeführt.

KONZERTE

ANTWERPEN: Das Programm des Orchesters der »*Maatschappij der Nieuwe Concerten*« bringt für den Winter unter Leitung von *Lodewijk de Vocht* an Novitäten für Antwerpen u. a.: Tanzsuite nach Couperin von Richard Strauß; Mahlers 4. Sinfonie; Klavierkonzert *(Uraufführung)* von *Marinus de Jong*; die Ouvertüre »Cocaigne« von Edw. Elgar; »Polyphème«, sinfonische Dichtungen von Jean Cras, und »La Valse« von Maurice Ravel.

BREMEN: Die *Philharmonische Gesellschaft* unter Leitung von *Ernst Wendel* kündigt als Erstaufführungen an: Rudi Stephan: Musik für Geige und Orchester; Hermann Ambrosius: Violinkonzert; Béla Bartók: Tanzsuite; Joh. Chr. Bach: Sinfonie in B-dur; Arthur Honegger: »Pacific 231«; Heinrich Kaminski: Concerto grosso für Doppelorchester; Ottorino Respighi: Orchestergesänge und Antike Tänze und Lieder aus dem 16. Jahrhundert; Bruckners 6. Sinfonie; Mahlers 5. Sinfonie; Georg Schumanns Variationen und Gigue über ein Thema von Händel; Reger: Violinkonzert in A-dur; H. H. Wetzler: Assisi, Legende für Orchester; Hermann Suter: »Le Laudi«.

DRESDEN: Die Sinfoniekonzerte der *Staatskapelle* bringen unter Leitung von *Fritz Busch* u. a. an *Uraufführungen*: *Richard Strauß* »Parerga zur Symphonia domestica« für Klavier und Orchester; *Donald F. Tovey:* Sinfonie; *Kurt Striegler:* Zwei Balladen für Bariton und Orchester.

FRANKFURT a. M.: Im ersten Sonderkonzert des Frankfurter Sinfonieorchesters gelangt unter Leitung von *Max Sinzheimer* Ferruccio Busonis Concerto für Klavier, Orchester und sechsstimmigen Männerchor, sowie Hermann Grabners Suite »Perkeo« für Bläserorchester zur Erstaufführung. Den Klavierpart des Busoni-Konzertes spielt Theophil Demetriescu.

GERA: Im November wird *Heinrich Laber* in den Konzerten der Reußischen Kapelle *Reinhold Wolffs* »Orchesterstück mit Englisch Horn Solo« zur *Uraufführung* bringen.

KOLBERG: Zu sehr starkem Eindruck gestaltete sich eine Aufführung von Beethovens *Neunter*, die unter *Julius Kopschs* Leitung auf der *Freilichtbühne* stattfand.

MÜNCHEN: *Joseph Suders* Kammersinfonie A-dur für 7 Streichinstrumente wurde von *Felix Berber* zur *Uraufführung* angenommen.

PETERSBURG: Das ehemalige Hoforchester, jetzige *Staatliche Philharmonie*, wird in der Spielzeit 1925/26 im ganzen 16 Sinfoniekonzerte unter Leitung von *Hermann Abendroth*, *Erich Kleiber*, *Otto Klemperer* u. a. geben.

SAARBRÜCKEN: Aus dem Programm der von *Felix Lederer* geleiteten Sinfoniekonzerte ist bemerkenswert: Händel: Concerto grosso Nr. 25; Hindemith: Suite 1922; Mahler: 4. Sinfonie; Mozart: Haffnerserenade; Pfitzner: »Von deutscher Seele«; Reznicek: Peter Schlehmil; Steinberg: Metamorphosen; Prokofieff: Violinkonzert; Weißberg: »Märchen«; Boccherini: Cellokonzert; Bloch: »Schelomo«; Dvořak: »Aus der neuen Welt«; Skrjabin: »Poème divine«; Bruckner: 7. Sinfonie; Verdi: Requiem.

STUTTGART: *Carl Leonhardt* bringt in den zehn Sinfoniekonzerten des Landestheaters u. a. folgende Werke: Borodin: 2. Sinfonie; Braunfels: Phantastische Erscheinungen; Adolf Busch: Violinkonzert; Händel: Doppelchöriges Konzert F. Als Gastdirigenten wurden *Richard Strauß* und *Bruno Walter* verpflichtet.

TEPLITZ-SCHÖNAU: Der Jahresbericht 1924/25 des *Städtischen Kurorchesters* weist die stattliche Zahl von 171 Konzerten auf, in denen unter Leitung von *O. K. Wille* neben vielen anderen sinfonischen Werken allein die ersten sechs Sinfonien von Bruckner zur Aufführung gelangten!

TAGESCHRONIK

Im Sitzungssaal des Berliner Rathauses tagte unlängst der *Reichsverband Gemischter Chöre*, und zwar zum Zweck der Gründung eines »*Gau Berlin*«. Es waren 44 Vertreter von gemischten Chören Groß-Berlins zugegen. Die Gaugründung wurde vollzogen und *Bruno Kittel* zum Vorsitzenden gewählt.

Hans Joachim Moser ist von der neu gegründeten *Deutschen Akademie* in München (Sektion für Musik) beauftragt worden, die große wissenschaftliche *Gesamtausgabe der Werke von Carl Maria v. Weber* in die Wege zu leiten. Moser wird dabei von einem großen Stab von Mitarbeitern unterstützt werden.

Die nächste Aufnahmeprüfung an der *Akademie für Kirchen- und Schulmusik* in Charlottenburg, Hardenbergstr. 36, findet am 4. Januar 1926 statt. Die Prüfung der Organisten und Chordirigenten ist auf den 5. Januar 1926 und die der Musiklehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten auf den 7. Januar 1926 und die folgenden Tage festgesetzt worden.

Dem Musikhistoriker an der Berliner Universität, Professor Dr. *Kurt Sachs*, ist es gelungen, zum ersten Male eine *babylonische Notenschrift* zu entziffern. Diese Notenschrift besteht aus Teil-Ideogrammen mit Silbendeutung, die sich auf einer Tontafel auf Assur im Berliner Museum neben einer sumerischen Dichtung und ihrer assyrischen Übersetzung fanden. Die Musik, die wohl dem zweiten Jahrtausend vor Christus entstammt, ist großstufig-herb und sehr entwickelt. Sie meidet den Halbtonschritt. Die begleitende achtzehnsaitige Harfe benutzt reichlich Doppelgriffe. In seiner ganzen Art erinnert das Stück auffallend an chinesische Musik. Seine besondere Bedeutung liegt darin, daß es nicht nur die erste Kunde von babylonischer Tonkunst gibt, sondern überhaupt von der Musik eines nichtgriechischen Altertumsvolkes und einer vorgriechischen Zeit.

Dr. Ludwig Pfeiffer in Kassel entdeckte in einer alten Kasseler Zeitung einige nicht uninteressante Notierungen über *Bach*, die er der »Musik« zur Veröffentlichung freundlichst zur Verfügung stellte. Es handelt sich um die sogenannte »Casselische Zeitung / von Policey, Commerzien / und andern dem Publico dienlichen Sachen / mit Ihro Königl. Maj. in Schweden und Landgraffen zu Hessen Allergnädigsten Privilegio und Befehl.« In der Nummer 38 vom Montag, den 22. September 1732, steht unter: *V. Notification von allerhand Sachen.*

1. Es ist die im hiesigen Stifft St. Martini, oder der sogenannten grossen Kirche grosse und Kostbahre Orgel, woran bey nahe 3 Jahr gearbeitet, endlich durch den Orgelbauer Herr Nicolaus Becker von Mühlhausen nach heutiger Art eingerichtet, und zu seiner perfection gebracht worden. Nachdem dann nun dieses Werck auff Hohen Obrigkeitlichen Befehl durch den Berühmten Organisten und Music Directorem Herr Bach von Leipzig mit zuziehung des hiesigen Hoff und Stadt Organisten Herrn Carl Möller examiniret werden wird, in ohngezweiffelter Hoffnung, dass solche die erwünschte Probe erhält, so soll diesem selbige künfftigen Sontag geliebts Gott in offentlicher versamlunge vollkommen gespielet und mit einer

Musikalischen harmonie inauguriret werden. Man wünschet, dass sothanes, zur Ehre Gottes Hauptsächlich gereichendes Werck der gantzen Gemeinde und einem jeden und insbesondere zur auffmunterung gereichen möge.

In der nächstfolgenden Nummer vom Montag, den 29. September 1732, ist außerdem zu lesen: *X. Fremde / so in Cassel vom 21. bis 27. Septembr. incl. ankommen.*

Neustädter Thor: Herr Capell Meister Bach von Leipzig im Stockholm.

Unter Stockholm ist das Gasthaus dieses Namens zu verstehen, das in damaliger Zeit das Hauptabsteigequartier der besseren Stände war. — Die Zeitung selbst befindet sich im Besitz der Landesbibliothek Kassel.

Der »*Neue Chorverein*« in *Nürnberg* hat eine kulturhistorisch interessante Neuheit in sein Programm aufgenommen. Im kommenden Frühjahr und Sommer wird er »Musik in Alt-Nürnberger Höfen« veranstalten, derart, daß nach dem Beispiel Salzburgs in den Höfen historischer Nürnberger Häuser Kompositionen alter Meister aufgeführt werden.

Die Bemühungen Ungarns, die Gebeine *Liszts* aus seinem Bayreuther Grab nach Ungarn zu schaffen, sind endgültig gescheitert, da die Familie Siegfried Wagners ihre Zustimmung dazu unter keinen Umständen geben will.

In der Vorhalle der *Mailänder Scala* wird eine lebensgroße Marmorstatue *Giacomo Puccinis* aufgestellt, die der russische Bildhauer *P. Trubetzkoy* geschaffen hat.

Die von *Reinhold Felderhoff* angefertigte Büste von *Albert Niemann* ist vom Staat angekauft worden und wird in der *Berliner Staatsoper* einen Ehrenplatz finden.

Kapellmeister *Wilhelm Heinefetter* vollendete am 27. September in seltener geistiger und körperlicher Frische sein *90. Lebensjahr.* Heinefetter blickt auf eine reiche, erfolggekrönte Tätigkeit zurück.

Richard Sahla, ein geborener Grazer, der schon Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre in seiner Vaterstadt und dann als Mitglied der Wiener Philharmoniker sowie später als Konzertmeister in Hannover mit seinem künstlerisch bedeutenden Geigenspiel Aufsehen erregte und sich in seiner ein Vierteljahrhundert lang bekleideten Stellung als Fürstl. Hofkapellmeister in Bückeburg große Verdienste um die dortige Musikpflege erwarb, feierte am 17. September seinen *70. Geburtstag.*

* * *

Arnold Schönberg ist zum 1. Oktober dieses Jahres als Vorsteher einer Meisterschule für musikalische Komposition an die *Akademie der Künste in Berlin* berufen worden.

Clemens Krauß ist vom Aufsichtsrat der Städtischen Theater-A.-G. in Frankfurt a. M. zum *Opern-Intendanten* ernannt worden.

Albert Kehm, dem Intendanten des württembergischen Landestheaters in Stuttgart, wurde durch Verfügung des württembergischen Kultusministeriums der Titel *Generalintendant* verliehen.

Der bisherige Kapellmeister des Landestheaters Karlsruhe, *Fritz Cortolezis*, ist als musikalischer Oberleiter an die *Breslauer Oper* berufen worden.

Kapellmeister *Heinz Jalowetz* von der Wiener Volksoper ist als Nachfolger Hans Wilhelm Steinbergs an das *Kölner Opernhaus* verpflichtet worden.

Als zweiter *Regisseur* der Oper und zugleich als *Operndramaturg* wurde *Helmut Grohe* dem *Landestheater in Karlsruhe* verpflichtet.

Als Oberspielleiter der Krefelder Oper wurde *Theo Werner* gewählt, als Operndramaturg *Adolf Daus.*

Zum *ersten Kapellmeister des Landestheaters in Rudolstadt* und als *Musikdirektor* des Rudolstädter *Stadtorchesters* wurde *Erich Boehlke* ernannt.

Alfred Fischer ist zur musikalischen Leitung des *Essener Volkschores* berufen worden.

Georg A. Walter hat eine Berufung als *Professor* und *Mitglied des Senats der württembergischen Hochschule für Musik* in *Stuttgart* angenommen.

Zum Organisten an der *Dortmunder Reinoldikirche* wurde als Nachfolger Carl Holtschneiders *Gerard Bunk* gewählt.

Erich Kleiber wurde während seines zweimonatlichen Urlaubs als Gastdirigent nach Wien, Prag, Paris, Budapest, Warschau, Petersburg, Leipzig und Madrid verpflichtet.

Carl Flesch begab sich im September nach den Vereinigten Staaten, wo er eine umfangreiche Konzert- und Unterrichtstätigkeit ausübt. Anfang März 1926 kehrt er wieder nach Europa zurück, um bis Ende Mai seinen Konzertverpflichtungen nachzukommen.

Der neue Jahresbericht des *Konservatoriums der Musik Klindworth-Scharwenka* in Berlin liegt vor. Er gibt ein Bild von der Arbeit dieser musikalischen Bildungsstätte und zeigt, daß die Anstalt bestrebt ist, die großen Anforderungen der Gegenwart zu erfüllen.

* * *

Bitte. Welch freundlicher Leser würde das 18. Heft vom XIV. Jahrgang der »Musik«, das aus dem Archiv abhanden gekommen ist, der Redaktion gegen Erstattung der Unkosten zur Verfügung stellen?

AUS DEM VERLAG

Georg Schumann beging am 1. Oktober die Feier seines 25jährigen Jubiläums als Dirigent der Berliner Singakademie. Aus diesem Anlaß erschien im *Verlag Bisping, Münster*, die erste *Georg Schumann-Biographie* aus der Feder von *Herbert Biehle*.

Der Musikverlag *N. Simrock, Berlin*, hat die *Brahms-Klavierausgaben* von *Mayer-Mahr* einer Durchsicht unterziehen lassen. Mit dieser Revision bezweckte die Firma in der Hauptsache, daß die Brahms-Literatur weiteren Kreisen als bisher zugänglich wird.

Das beim vorjährigen Donaueschinger Musikfest uraufgeführte Streichtrio op. 21 von *Alexander Jemnitz*, seine dritte Violin-Klaviersonate op. 22 und ein Heft »Uhland-Lieder« werden demnächst im Verlag *Kistner & Siegel, Leipzig*, erscheinen.

J. G. Mraczeks Streichquartett in drei Sätzen ist im Verlag *Rob. Forberg, Leipzig*, erschienen; es gelangt im Dresdener Tonkünstlerverein zur Uraufführung.

Im Verlag *Benjamin, Leipzig*, erschien jüngst von *Rolf Lauckner* eine neue Übertragung und Bühneneinrichtung der *Tschaikowskijschen* Oper »Pique Dame«.

»*Das neue Musiklexikon*« heißt ein neues größeres Unternehmen von *Max Hesses Verlag*, das von *Alfred Einstein* bearbeitet wird und eine Art Ergänzung zu Riemanns im gleichen Verlag erschienenen Musiklexikon bilden soll. Von diesem wird sich das neue Werk durch die Beschränkung auf die Gegenwart unterscheiden; nur was lebendig ist und lebendig aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt, soll darin seinen Platz finden; so konnte der Kreis der Berücksichtigten stark erweitert und auch auf die ausübenden Künstler ausgedehnt werden.

Von der *neuen Auflage* von *Meyers Konversationslexikon* liegen jetzt *zwei starke Bände* in geschmackvollem Halblederband vor. Meyers Lexikon ist ganz auf der Höhe der Zeit, gemeinverständlich und sachlich ein unentbehrlicher, nie versagender Ratgeber. Die Buchhandlung *Karl Block, Berlin* SW 68, Kochstr. 9 erleichtert den Kauf von Meyers Lexikon durch Lieferung gegen bequeme Monatszahlungen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der Hauptschriftleiter des »Deutschen Reichsanzeigers« und Vorsitzende der Bruckner-Vereinigung *Harry v. Pilgrim* ist nach schwerem Leiden verschieden.

DRESDEN: Die Gesangspädagogin *Luise Ottermann* ist, an einem Augenleiden erkrankt, in der Furcht zu erblinden, im Alter von 67 Jahren freiwillig aus dem Leben geschieden. Sie war seit 1908 Lehrerin am Dresdener Konservatorium, früher wirkte sie an verschiedenen Bühnen, gelegentlich auch an der Dresdener Oper.

ROM: Am 22. August starb *Peter Müller*, der langjährige Chordirigent der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell' Anima, wo er tüchtige Chorsänger heranbildete. Seit 1922 war er päpstlicher Hausprälat.

SALZBURG: Einer der begabtesten jüngeren Wiener Komponisten, *Karl Horwitz*, ist im Salzburger Spital unerwartet gestorben. Horwitz, 1884 in Wien geboren, promovierte 1906 bei Guido Adler als Doktor der Musikwissenschaft; hatte Instrumentalwerke von G. M. Monn für die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« herausgegeben. Zugleich wurde er Schüler Arnold Schönbergs, dessen Unterricht er 1904 bis 1908 genoß. Später war er Theaterkapellmeister in Gablonz, Trier und in Prag. Als Komponist begann er im Zeichen Schönbergs, reifte aber zu immer größerer Selbständigkeit.

WIEN: *Leo Fall* ist nach kurzer schwerer Krankheit am 16. September im Alter von 52 Jahren verstorben. Mit ihm ist einer der fruchtbarsten modernen Operettenkomponisten dahingegangen. Als Sohn eines Militärkapellmeisters in Olmütz geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung durch Rob. Fuchs und Joh. Nep. Fuchs am Wiener Konservatorium, wirkte dann in Berlin, Hamburg und Köln, um sich schließlich ganz der kompositorischen Tätigkeit zu widmen. Von der großen Zahl seiner Operetten seien nur die bekanntesten: »Dollarprinzessin«, »Die geschiedene Frau«, »Der fidele Bauer« und »Der Rebell«, später umgearbeitet als »Der liebe Augustin«, genannt.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Rosse, Frederick: Suite tragique. Bosworth, Leipzig.

Schelling, Ernest: A victory ball. Fantasie after the poem by A. Noyes. Leuckart, Leipzig.

Tapp, Frank: Knicks-knacks. Suite (Nippsachen). Bosworth, Leipzig.

b) Kammermusik

Ambrosius, Herm.: op. 47 Trio f. Klav., V. u. Vc. Kistner & Siegel, Leipzig.

Anders, Erich: op. 47 Streichquartett; op. 48 Divertimento f. 2 V. Simrock, Leipzig.

Austin, Ernest: op. 70 Lyric Sonata f. Viol. and Piano. Augener, London.

Benjamin, Arthur: Sonatina f. V. and Piano. Oxford Univers. Press.

Dombrowski, Hans Maria: I. Trio f. Klav., V. u. Vcll. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Dupin, Paul: Poèmes p. Quatuor à Cordes. Senart, Paris.

Fauchey, Paul: Stances aux Etoiles. P. Piano et Viol. A. Bosc, Paris.

Frühling, Karl: op. 40 Trio f. Pfte., Klarin. od. V. u. Vcell. Leuckart, Leipzig.

Geiser, Walther: op. 6 Streichquartett. Hug, Leipzig.

Jongen, Jeseph: Allegro appassionato p. Alto et Piano. Leduc, Paris.

Kempff, Wilhelm: op. 15 Quartett f. Pfte., Fl., V. u. Vcll. Simrock, Berlin.

Koch, Friedr. E.: op. 47 Sonate f. V. u. Klav. Kahnt, Leipzig.

Kornauth, Egon: op. 30 Streichquintett. Doblinger, Wien.

Kraft, Karl: op. 4 Trio f. Klav., V. u. Vcell. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Krehl, Stephan: Suite f. Streichquartett. Simrock, Berlin.

Lemacher, Heinr.: op. 5 Von der Düne. Streichtrio f. V., Br. u. Vcell. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Meyer-Bremen, Helmut: op. 5 Thema u. Variationen f. 2 Pfte. Rothe, Leipzig.

Moeran, E. J.: Trio f. V., Vc. and Piano. Oxford, Univers. Press.

Mraczek, Jos. Gust.: Streichquartett. Rob. Forberg, Leipzig.

Müller, Paul: op. 4 Streichquartett. Simrock, Berlin.

Peterkin, Norman: Rhapsody f. Oboe, V. and Piano. Oxford, Univers. Press.

Pijper, Willem: Trio f. V., Vc. and Piano; Sonate Nr 2 f. V. and Piano; Sonate Nr 2 f. Vc. and Piano. Oxford, Univers. Press.

Raphael, Günther: op. 6 Klavier-Quintett. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Respighi, Ottorino: Quartetto dorico f. Streichquart. Univers.-Edit., Wien.

Schubert, Kurt: Quintett f. Klarin., 2 V., Br. u. Vcell. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.

Tscherepnin, Alex.: op. 30 II. Sonate f. Vcell u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

West, Edward Sackville: Piano Quintet. Heinemann, London.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Aubert, Louis: Caprice p. Viol. et Orch. Durand, Paris.

Blumer, Theodor: op. 57a Aus der Tierwelt, op. 57b Aus dem Pflanzenreich. Stücke f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Busoni, Ferruccio: Klavierübung in 10 Büchern. II. umgestaltete u. bereicherte Ausgabe. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Delius, Frederick: 5 Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

Dessau, Paul: Concertino f. Solo-Viol. mit Fl., Klarin. u. Horn. Schott, Mainz.

Ebel, Arnold: op. 21 Fantasia espansiva f. Klav. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.

Hindemith, Paul: op. 37 Klaviermusik. I. Übung in 3 Stücken. Schott, Mainz.

Krause, Paul: op. 31 Silhouetten. 10 charakter. Tonstücke f. Orgel. Leuckart, Leipzig.

Kuntzsch, A.: Sonate f. Pfte. Simrock, Leipzig.

Marsick, Armand: Tableaux Grecs p. Piano. Heugel, Paris.

Merikanto, Aarre: Konzert f. V., Klarin., Horn u. Streichsextett. Schott, Mainz.

Mjaskovskij, N.: op. 27 Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Moritz, Eduard: op. 33 Fünf Stücke f. Viol. m. Pfte. Birnbach, Berlin.

Prokofieff, Serge: op. 19 Konzert f. Viol.; op. 28 III. Sonate f. Pfte. Gutheil, Leipzig.

Rüdinger, Gottfried: op. 57a Sonatine f. Pfte. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach.

Schrenk, John: 16 Choralvorspiele f. d. Orgel. Jehle, Ebingen.

Schulhoff, Erwin: Partita f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Springer, Max: op. 40 Violin-Orgel-Konzert. Universal-Edit., Wien.

Strauß, Rich.: op. 35 Don Quichotte f. Vcell m. Pfte. bearb. (A. Willner). Univers.-Edit., Wien.

Strawinskij, Igor: Sonate p. Piano. Russ. Mus.-Verl., Berlin.
Tscherepnin, Alex.: op. 33 Kammerkonzert f. Flöte u. Viol. mit kl. Orchester. Schott, Mainz.
Vetter, Herm.: op. 20 12 melod. u. instrukt. Klavier-Etüden; op. 22 Tägl. Studien f. fortgeschrittene Klavierspieler. Hofmeister, Leipzig.
Weiner, Leo: op. 15 Concertino f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Williams, R. Vaughan: The Lark ascending f. Viol. and Orch. Oxford, Univers. Press.
Wladigerow, Pantscho: op. 10 Vier Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.
Wunsch, Hermann: op. 22 Kammerkonzert f. Pfte. Schott, Mainz.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Adam, Adolf: Der Postillon von Lonjumeau, neu bearb. von Kapellm. Alfred Schröter, Leipzig (ungedruckt).
Mariotte, Antoine: Esther, princesse d'Israël. Tragédie lyrique. Enoch, Paris.
— Léontine sœurs. Comédie music. Edit. Arlequin, Paris.
Mussorgskij, Modest: Der Jahrmarkt von Sarotschintzi. Kom. Oper, vollendet u. instrumentiert v. N. Tscherepnin. Bessel, Leipzig.
Prokofieff, Serge: op. 33 Die Liebe zu den drei Orangen. Gutheil, Leipzig.
Rimskij-Korssakoff, N.: Das Mädchen von Pskov (Iwan der Schreckliche). Bessel, Leipzig.
Simon, C. P.: Fleur de pêcher. Conte lyr. en un acte. Edition Arlequin, Paris.
Weber, Ludwig: Christgeburt. Kammerspiel nach einem Text aus Oberufer mit Musik nach alten Liedern zum Darstellen, Singen und Tanzen. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

b) Sonstige Gesangsmusik

Anders, Erich: op. 32 Drei Lieder f. e. mittl. St. m. Pfte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin;
— op. 39 Aus dem Bekenntnis. Ein Liederkreis f. Ges. u. Pfte. Simrock, Leipzig.
Asmussen, Eduard: op. 15 Zehn Lieder m. Pfte. Schlesinger, Berlin.
Aubert, Louis: Trois chants hébraiques. Durand, Paris.
Böhme, Walter: op. 36 Sechs geistl. Gesänge f. gem. Chor. Oppenheimer, Hameln.
Brandts-Buys, Jan: op. 42 Vier Lieder f. eine Baßstimme m. Pfte. Doblinger, Wien.
Dieren, Bernard van: Sonnet from Spenser f. Baritone and small Orch. Oxford, Univers. Press.
Doyen, Albert: Voix du vieux monde. Poèmes de G. Duhamel. 15 Chœurs p. voix mixtes etc. Heugel, Paris.
Ebel, Arnold: op. 28 Miegel-Lieder. Gesänge nach Dichtungen v. Anna Miegel m. Pfte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.
Meyer-Bremen, Hellmut: op. 2 Lieder nach altdeutschen Texten; op. 3 Lieder nach Hartleben; op. 9 Fünf Lieder f. Ges. u. Pfte. Rothe, Leipzig.
Mjaskovskij, N.: op. 7 Madrigal-Suite f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Pembaur, Karl M.: op. 33 Drei Lieder f. eine Sopranstimme m. Begl. v. Flöte u. Pfte; op. 34 Männerchöre. Rhein. Musik-Verl., Essen.
Pfeifer, Johann: Das Bayern-Liederbuch. Hieber, München.
Prokofieff, Serge: op. 36 Cinq poesies de Balmont p. chant et Piano (auch m. dtsch. Text). Gutheil, Leipzig.
Rein, Walter: 12 Kanons f. 2, 3 u. 4 Stimmen. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Schröder, Edmund: op. 6 Zehn Lieder (M. Greif) f. Ges. m. Pfte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.
Thomas, Kurt: op. 4 Psalm 137 f. 2 Chöre a capp. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. BÜCHER

Bach, Joh. Seb. Von Karl Hesse. Velhagen & Klasing, Bielefeld.
Beethoven. Les quatuors de B. par Jos. de Marliave. Alcan, Paris.
Förster, Jos.: Harmonielehre. Joh. Hoffmanns Witwe, Prag.
Grimm, Julius Otto. Von Franz Ludwig. Velhagen & Klasing, Bielefeld.
Honegger, Arthur: Par Roland-Manuel. Senart, Paris.
Liszt, Franz. Von Rich. Wetz. Reclam, Leipzig.
Mozart. Von Hans Mersmann. Bard, Berlin.
Pestalozzi, Heinr.: Kehlkopfgymnastik. Leuckart, Leipzig.
Refardt, Edgar: Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikal. Zeitschriften der Universitätsblibliothek Basel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Reger. Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. Von Eman. Gatscher. Engelhorn, Stuttgart.
Schmidt-Maritz, Frieda: Musikerziehung durch den Klavierunterricht. Vieweg, Berlin.
Sondheimer, Rob.: Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Vogler, Karl: Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Hug, Leipzig.
Wiehmayer, Theodor: Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns. Zwei Aufsätze über wichtige Grund- und Streitfragen der musikalischen Metrik. Heinrichshofen, Magdeburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

PALESTRINA

VON

KARL WEINMANN-REGENSBURG

Zur *Vierhundertjahrfeier der Geburt Palestrinas* die Forschungsergebnisse der letzten Jahre über dessen Leben und Schaffen kurz zusammenzufassen, — dieser ehrenvollen Einladung der Schriftleitung kam ich um so lieber nach, als man nicht nur in Musikbüchern immer noch die alten Legenden zu lesen bekommt, sondern auch in Musikzeitschriften aller Art eben jetzt neue Irrtümer hinzugefügt erhält.*)

Schon das *Geburtsjahr* Palestrinas bereitete, wie bei so vielen großen Männern der Musikgeschichte, der Forschung Schwierigkeiten. Von *Adami* und *Cecconi* bis herauf zu den verdienten Palestrina-Forschern *Baini* und *Haberl* schwankte man zwischen 1514 bis 1529, ein ziemlich weiter Spielraum. Ich glaube nun in meiner historisch-kritischen Untersuchung »Palestrinas Geburtsjahr«**) endlich 1525 — genau gesagt: die Zeit zwischen dem 2. Februar 1525 und dem 2. Februar 1526 — mit neunundneunzig Prozent Wahrscheinlichkeit festgestellt zu haben; wenigstens haben Geschichtschreiber vom Range eines *Pastor, Riemann-Einstein, Schering, Moser* u. a. dasselbe bereits in ihre neuesten Werke übernommen. Die Entdeckung des Geburts*tages* muß einem glücklichen Zufall der Zukunft überlassen bleiben; *Casimiri* ist bei seiner Festsetzung des 9. *Mai* (1525) leider einer boshaften Fälschung zum Opfer gefallen.***)

Die Eltern Palestrinas waren schlichte Bürgers- und Bauersleute des Städtchens; der Vater, *Sante Pierluigi*, besaß ein Haus und kleine Ländereien, die Mutter, *Maria*, war eine geborene *Gismondi*. Unter den Geschwistern des kleinen Pierluigi werden uns noch zwei Brüder, *Silla* und *Giovanni Belardino*, und eine Schwester namens *Palma* genannt. Sonst wissen wir nur wenig über die Jugendzeit unseres Künstlers. Desto eifriger ist die Legende gewesen, namentlich Schriftsteller der folgenden Jahrhunderte, um die Jugend des einmal berühmt gewordenen Mannes mit lieblichen Szenen und hübschen Anekdoten auszuschmücken. Alle diese liebenswürdigen Züge können selbstverständlich für den Musikhistoriker nicht in Betracht kommen, und gerade daran krankt ja leider Bainis zweibändige Palestrina-Biographie, daß der aus-

*) *Quellen:* vor allem die Dokumente, die mein Amtsvorgänger Prälat Dr. *F. X. Haberl* bei der Herausgabe von Palestrinas Werken (vom 10. Bd. an; Ges. Ausg. in 33 Bd., Breitkopf & Härtel, Leipzig) während eines Lebensalters gesammelt und teilweise in den Vorreden, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch usw. publiziert hat; dann die neuesten Schriften und Funde des Kapellmeisters am Lateran in Rom, *R. Casimiri:* Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici, Rom, I (1918), II (1922); Il »Codice 59«, Rom 1919; *Gius. Cascioli:* Nuove ricerche sul Palestrina, Rom 1923; des gelehrten *Alberto Cametti* Schriften, namentlich sein »Palestrina«, Milano 1925; endlich meine eigenen Arbeiten in den römischen Archiven und in der Stadt Palestrina.

**) Regensburg und Rom 1915; vgl. hierzu *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig I, 76; *Musica Sacra*, Regensburg 1917, X/XI, 129 ff.

***) *Note d'Archivio*, Rom 1924, I, 1 ff.; II, 163 ff. und *Musica Sacra*, 1925, IV, 119 ff.

gezeichnete päpstliche Kapellmeister ein zu wenig kritisch und historisch geschulter Forscher war. Wenn man also z. B. in *Pfitzners**) musikalischer Legende »Palestrina« eine Reihe solcher kleinen Szenen wieder auflebend und auf die Bühne gebracht findet, so ist das das gute Recht des Dichters und Komponisten, kann aber die historischen Tatsachen weder beeinflussen noch verändern.

1918 hat *Casimiri* festgestellt, daß der kleine »*Gianetto*« in einem notariellen Akt vom 27. Oktober 1537 unter den sechs Singknaben genannt wird, die dem *Giacomo Coppola*, Cappellano und Sänger an der liberianischen Basilika, S. Maria Maggiore, zum Unterhalt im Kapellhause übergeben wurden; er mag damals — wenn auch das genaue Datum des Eintritts in das Kapellhaus und des Austritts sich aus *diesem* Dokument nicht ersehen läßt — elf oder zwölf Jahre alt gewesen sein. Dadurch würde allerdings eine jener hübschen Szenen, von denen ich oben gesprochen, wenigstens im Effekt, ihre Bestätigung erhalten. *Ottavio Pitoni* (1657 bis 1743, also 150 Jahre nach Palestrina) erzählt nämlich, daß der kleine Gianetto vom Kapellmeister von S. Maria Maggiore »entdeckt« worden sei. Nach der Art und Gewohnheit der Bauern von Palestrina, die die Erzeugnisse ihrer Gärten auf den Markt nach Rom brachten, schlenderte auch der frische Junge mit seinem Gemüsekorb auf dem Rücken von Palestrina her an der Kirche S. Maria Maggiore singend und pfeifend vorbei und bemerkte nicht den Kapellmeister, der eben die Kirche verließ. Dieser aber hatte den kleinen Sänger schon erspäht, nahm ihn mit sich, prüfte ihn, gab ihm Unterricht und legte den Grund zum späteren großen Meister.

Kehren wir von dieser hübschen Erzählung zur Wirklichkeit zurück, so wird die erste und wichtigste Frage wohl diejenige sein: Wer war der *Lehrer* Palestrinas speziell in der *Komposition*? Auch diese Frage wurde bisher meist unrichtig oder wenigstens schwankend beantwortet. Die Behauptung, daß *Claudio Goudimel* aus Vaison bei Avignon es war, krankt nur an dem einen Fehler, daß Goudimel niemals in Rom war, wie *Brenet* schlagend nachwies. Der Irrtum war durch einen Lesefehler in den Quellen verschuldet; nicht Goudimel, sondern *Gaudio Mell* stellte man nun als Lehrer auf, auch Renaldo de Mel oder Reydumel wie Haberl meint, oder endlich hypothetisch Cimello (Brenet). Doch auch hierin hat *Casimiri* Licht gebracht; er weist *Firmin le Bel*, der in einem Kapitelsdekret vom 9. Dezember 1540 als Magister Cappellae genannt wird, als den *Kompositionslehrer* des kleinen Pierluigi nach, also einen *Niederländer*. Und das ist für die Beurteilung des Palestrina-Stils von größter Bedeutung, denn der Einfluß, den dieser Meister auf den jungen Künst-

*) Vielleicht mag die Leser interessieren, daß *vor* Pfitzner bereits zwei andere Komponisten den gleichen Stoff behandelt haben: der Balladenkomponist *Karl Loewe* in einem Oratorium »Palestrina«, zu dem *Ludwig Giesebrecht* den Text gedichtet (Autograph in der Staatsbibliothek in Berlin), und der ehemalige Professor an der Akademie der Tonkunst in München, *Melchior Sachs*, der eine Oper »Palestrina« schrieb, die 1886 im Regensburger Stadttheater aufgeführt wurde.

ler genommen, läßt sich auch in seinen Kompositionen nachweisen, die in ihrer ersten Periode niederländisches Gepräge tragen und auch teilweise später noch auf niederländische Faktur und Künste nicht ganz verzichten; ich verweise hierfür z. B. nur auf seine kunstvoll angelegte »Missa ad Fugam«, die recht gut einen Niederländer von der Größe Josquins zum Autor haben könnte.

Wie lange Palestrina in Rom studierte, darüber geben uns die Dokumente leider keinen Aufschluß, denn das erste offizielle Schriftstück, das wir von ihm und über ihn besitzen, führt uns in seine Vaterstadt. Es ist ein Kontrakt, den der neunzehnjährige Pierluigi am 28. Oktober 1544 im Chor der Kathedrale *St. Agapit* mit dem Generalvikar und Domkapitel abschließt, demgemäß er die Pflichten eines Organisten und Kapellmeisters an der Kathedrale übernimmt. Was aber diesem Aktenstück eine besondere kulturhistorische Bedeutung gibt, ist der Umstand, daß uns aus diesem ein lebensvolles und warmes Interesse des Domkapitels für die Kirchenmusik entgegenleuchtet: seine Mitglieder schämen sich nicht, in ihren alten Tagen noch »cantum et artem musicae« zu lernen, und gewähren ihrem jungen Kapellmeister die gleichen Einkünfte, die sie selber empfangen, den Genuß eines Kanonikates. Damit war der neunzehnjährige Pierluigi Domkapellmeister geworden, allerdings nur in einem Landstädtchen der römischen Campagna. Und der nächste Schritt, den er tat, war der, daß er sich — verheiratete, und zwar mit *Lucrezia Gori* am 12. Juni 1547. Die notariellen Urkunden hierüber geben uns eine bis ins einzelnste gehende Aufzählung der Mitgift seiner jungen Frau, freilich nicht von Wichtigkeit für die damalige Kirchenmusik, aber nicht ohne kulturhistorische Bedeutung für die Aussteuer eines Mädchens der damaligen Zeit; so zum Beispiel heißt es daselbst:

... item plus ut vulgari sermone dicitur tres genales (dreifacher Schleier)
... item plus tredecim panniculos aptos ad spatulam (dreizehn Arbeitsschürzen) usw. —

Es genügt zusammenfassend zu sagen, daß Lucrezia, besonders nach dem Tode ihres Vaters Francesco Gori, eine ganz hübsche Mitgift mit in die Ehe brachte: ein Haus mit Gerberei samt vollständigem Zubehör, und zwar schuldenfrei, Äcker, Wiesen und einen Weinberg. Und das ist wichtig hier zu betonen, weil Palestrina später in den Dedikationsvorreden seiner Werke, z. B. in dem 1588 erschienenen I. Buch der Lamentationen, die er Papst Sixtus V. widmet, bitter über Armut klagt, dabei aber ein ganz wohlhabender Mann war.

Sieben Jahre lang wirkte Palestrina in dem Bergstädtchen seiner Heimat, als er plötzlich seiner Verborgenheit entrissen und im September 1551 auf einen der ersten Posten in der Hauptstadt der Christenzeit gestellt wurde. Und das kam so. Kardinal Del Monte, der am 7. Februar 1550 als Julius III. den päpstlichen Thron bestieg, war seit 1543 — also fast ebenso lange als

Pierluigi Kapellmeister war — Bischof von Palestrina gewesen und hatte dort des jungen Musikers Wirken und Streben kennengelernt; was Wunder, wenn er nun den tüchtigen, ausgezeichneten Künstler in seine Nähe zog und ihm einen Wirkungskreis anvertraute, der seinen reichen Geistesgaben mehr entsprach als die bescheidene Stellung in Palestrina: die Stelle des Chormeisters an der Cappella Giulia in St. Peter in Rom, einer Gründung Papst Julius II. Das »*durante toto tempore suae vitae*« des Kontraktes mit dem Domkapitel zu Palestrina war damit allerdings illusorisch geworden, aber es behielt nun seine Geltung in der Übertragung auf Rom, denn sein ganzes reiches Leben hat Palestrina die Ewige Stadt, in der sich nunmehr seine Künstlerlaufbahn entfaltete, nicht mehr verlassen. An der Cappella Giulia mit ihren etwa 15 bis 20 Singknaben bezog er einen Gehalt von monatlich 6 Scudi (zirka 150 Mark), vermehrt durch außerordentliche Einnahmen.

Die künstlerische Atmosphäre, die Palestrina hier antraf, war noch so ziemlich die gleiche wie in der Zeit seiner Studien in Rom: *Arcadelt*, *Rubino*, *Domenico Ferrabosco*, *Roselli* waren seine Vorgänger, und die *Niederländer* und ihr Einfluß herrschten noch immer in der päpstlichen Kapelle, trotzdem Italiener, Franzosen, Spanier in nicht geringer Anzahl zu ihren Mitgliedern zählten.

Dem neuen Papst Julius III. wollte nun Palestrina den Tribut seiner Dankbarkeit zollen und legte ihm sein erstes kirchenmusikalisches Druckwerk zu Füßen: Joannis Petri Aloisii Praenestini in Basilica S. Petri de Urbe Cappellae Magistri *Missarum liber primus*. Es erschien 1554 bei den römischen Druckern Gebrüder Dorici und enthielt vier vierstimmige und eine fünfstimmige Messe. Der Messenband war ein echtes und rechtes Dedikationswerk. Nicht nur, daß die Vorrede von »rhythmi exquisitiores« sprach, die der Band enthalte, trug gleich die erste Messe den Titel »Ecce sacerdos magnus« und war eine ausgesprochene Cantus firmus-Messe, in der die bekannte Vesper-Antiphon: »qui in diebus suis placuit Deo et inventus est iustus« dem Pontifex neben dem liturgischen Text ständig in die Ohren klang. Julius III. nahm die Huldigung mit Wohlgefallen auf und stattete dem Künstler auch bald seinen Dank ab, freilich einen Dank, der Palestrina verhängnisvoll werden sollte. Durch ein Motu proprio des Papstes wurde Pierluigi am 13. Januar 1555 mit Umgehung der hierfür vorgeschriebenen strengen Prüfung und obwohl seine unzureichende Stimme und sein ehelicher Stand laut gegen die Satzungen der päpstlichen Kapelle sprachen, dennoch in dieselbe aufgenommen. Schon der Eintrag des Punktators Francesco Montalvo in die Diarien läßt uns die Stimmung erkennen, die unter den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle ob dieser päpstlichen Verfügung herrschte: »13. Jan. Dominica, eodem die fuit admissus in nobum (!) cantorem Joannes de palestrina de mandatu (!) Ss. D. Julii *absque ulo* (!) *examine* et secundum motum proprium, quod habebamus *et absque consensu cantorum* ingresus (!) fuit.« Diese Worte,

besonders das »ohne Zustimmung der päpstlichen Sänger«, hätten unserem vom Glück begünstigten Kirchenmusiker sagen können, daß er das Wohlwollen seiner nunmehrigen Kollegen und des auf seine Privilegien pochenden und stolzen Sängerkollegiums nicht besaß. Immerhin aber hatte Palestrina mit seinem Eintritt in die Sixtinische Kapelle die höchste musikalische Würde erstiegen; galt es ja damals für jeden Sänger und Komponisten von Ruf und Ansehen als erstrebenswertestes Ziel, Mitglied der päpstlichen Sängerkapelle zu werden, die sich aus den hervorragendsten Künstlern aller Nationen zusammensetzte und eine Art »internationaler Universität« bildete.

Doch schneller als sich Pierluigi vielleicht selbst denken mochte, kam das Unglück geschritten. Schon zwei Monate nach seiner Aufnahme in die Sixtina starb sein Gönner Julius III. am 23. März 1555. Zwar war dem Künstler auch dessen Nachfolger, der milde *Marcellus II.*, wohlgesinnt — Palestrina gab seiner Dankbarkeit gegen ihn bekanntlich durch die Widmung der berühmten »Missa Papae Marcelli« Ausdruck —, aber auch Marcellus II. starb bereits nach einem nur 23tägigen Pontifikat, und es folgte nun der als äußerst streng bekannte Kardinal *Carafa* als *Paul IV.* Wenn schon ein heiligmäßiger Mann wie der Jesuitengeneral *Ignatius von Loyola* die Worte fallen ließ, bei der Kunde von der Ernennung Carafas zum Papst am 23. Mai (1555) hätten ihm »alle Knochen im Leibe gezittert«, so kann man ermessen, welch ein Schrecken alle jene befiel, die irgendwie auf schwankendem Boden standen. Das Wort »riforma« hatte Paul IV. an die Schwelle seines Pontifikats geschrieben, eine Reform, die er um jeden Preis durchführen wollte und auch durchführte.

Die Erneuerung des Kardinalkollegiums erfolgte noch am Schluß des Jahres 1555; am 10. Januar des neuen Jahres 1556 kündigte Paul IV. eine durchgreifende Reform der Kurie an. Zur Camera apostolica, die in diese Reform miteinbegriffen war, gehörte auch die *päpstliche Sängerkapelle*; also ging auch an ihr der Würgengel nicht vorüber. Und nun erinnerten sich auch die Mitglieder der Sixtina, daß Palestrina seinerzeit gegen die Satzungen aufgenommen worden, daß er verheiratet war, daß er 1555 einen Band vierstimmiger *weltlicher Madrigale* herausgegeben hatte. Zwar beschränkt sich deren Text »auf die mehr abgeschmackten als leichtfertigen oder verführerischen Schwärmereien und Liebesseufzer Petrarcas und der unzähligen Menge seiner Nachahmer und unterscheidet sich von schlimmeren Produkten Cyprian de Rores und namentlich Orlando di Lassos als unschuldige Mondscheinpoesie« (Haberl), aber ihre Kenntnisnahme durch Paul IV. konnte ihren Zielen nur dienlich sein. Und in der Tat, wenn Michelangelos herrliches Deckengemälde den Papst die Frage aufwerfen ließ, ob die Sixtinische Kapelle ein Gotteshaus oder eine öffentliche Badestube sei, wie konnte dann ein Sänger dieser Kapelle vor ihm bestehen, der es gewagt hatte, das »Goldhaar und die Sternenaugen der Geliebten« in seinen Madrigalen zu besingen? Mußte

dem eisernen Reformator nicht schon der Titel der eben erschienenen Madrigale »Il primo libro di Madrigali di Giovanni da Palestrina *Cantore nella Capella di Nostra Santita*« mißfallen? War nicht zu erwarten, daß auf das *erste* Buch »des Sängers der Kapelle seiner Heiligkeit« ein *zweites* folge? Vielleicht mit noch gewagteren Texten? Und erst in dem Umstand, daß Palestrina verheiratet war, erblickte Paul IV. »einen Skandal des Gottesdienstes und der heiligen Kirchengesetze« und so konnten die Folgen nicht ausbleiben; am 30. Juli trug der Punktator Francesco de Montalvo in das Diarium ein: »Eodem die fuerunt exclusi de Cappella Leonardus Barré et Dominicus Ferrabosco et *Jo. Luisius Palestrina* quia sic voluit Papa et dedit motum proprium illis, ut de cetero non serviant in Cappella, quia sunt uxorati . . . Omnia ista sunt facta in praesentia omnium —«. Palestrina war mit seinen beiden Kollegen aus der päpstlichen Kapelle entlassen, mit einer unzureichenden Pension von monatlich 6 Scudi stand der Künstler auf der Straße.
Am 1. Oktober 1555 erhielt Palestrina die Kapellmeisterstelle zu St. Johann im Lateran, der alten und ursprünglichen Residenz der Päpste, wenigstens einigermaßen ein Ersatz für die verlorene Stelle in der Sixtina. Hier entstanden nun einige seiner berühmtesten Kompositionen, die *Improperien*, die *Lamentationen*, kurz jene wundersamen Werke, die der Cod. 59, eine Hs. Palestrinas, enthält. Ist es Zufall oder ist eine tiefe seelische Hinneigung gerade zu jenen wundersamen Texten der Karwoche, die des Heilands Leidensweg in seinen Erdentagen so ergreifend zum Ausdruck bringen? Jene Klagen und Vorwürfe an sein undankbares Volk:

Populе meus, quid feci tibi? ant in quo contristavi te? responde mihi!	Mein Volk, was habe ich dir getan? oder worin dich betrübt? Antworte mir!
Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti crucem salvatori tuo.	*Ich* habe dich geführt aus *Ägyptens* Land: und *du* hast deinem Erlöser das *Kreuz* bereitet.
Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum.	*Ich* habe geöffnet vor dir das *Meer:* und *du* hast mit einer Lanze *meine Seite* geöffnet.
Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.	*Ich* habe dir gegeben ein königlich *Szepter:* und *du* hast gegeben meinem Haupte eine *Dornenkrone.*

Ist es zu viel behauptet, wenn ich sage, daß gerade diese Klagen über menschliche Undankbarkeit in des Künstlers verwundeter Seele einen fruchtbaren Resonanzboden fanden? Noch heute bilden diese einfachen und schlichten Gesänge, denen ein *Goethe*, ein *Mendelssohn* — um nur sie zu nennen — in ihren italienischen Reisebriefen so hohes Lob zollten, Prunkstücke der Sixtinischen Kapelle und anderer römischer Kirchen, ebenso wie der deutschen Kirchenchöre.

Fünf Jahre blieb Palestrina am Lateran. Unterm 3. August 1560 findet sich im Liber Decretorum der Eintrag des Sekretärs: . . . »Petrum Loysium magistrum dictae Cappellae cum filio (Ridolfo) pene improviso abscesisse« . . . Welches der Grund dieses plötzlichen Wegganges vom Lateran war, läßt sich aus den Dokumenten nicht ersehen. Vielleicht »ließ das Verhalten der Kanoniker dem selbstbewußten Künstler gegenüber zu wünschen übrig« (P. Wagner), nachdem es sich kaum um Verbesserung seines Einkommens handeln konnte, das an der liberianischen Basilika das gleiche war. Auffällig bleibt immerhin, daß Palestrina in der Karwoche 1567 am Lateran wiederum aushilfsweise tätig war. Wie dem auch sei, vom 1. März 1561 ab finden wir den Meister an *S. Maria Maggiore* als Kapellmeister von dem dortigen Kapitel einstimmig gewählt und berufen.

Die Zeit an S. Maria Maggiore war für das kompositorische Schaffen besonders ergiebig: es erschienen im Druck das I. und II. Buch der Motetten zu vier, fünf und mehr Stimmen, das II. und III. Buch der Messen, das III. Buch der Lamentationen usw.

In diese Periode fällt auch die Behandlung der kirchenmusikalischen Frage auf dem *Konzil von Trient*, speziell in der 22. Sitzung 1563, jenes Ereignis, wodurch Palestrina infolge Vorlage und Aufführung seiner Missa Papae Marcelli in Zukunft zum Helden des Tages und zum »Retter der katholischen Kirchenmusik« gestempelt wurde. Was von dieser angeblichen Vorlage, Aufführung und Rettung der Kirchenmusik durch Palestrina zu halten ist, habe ich in meiner Schrift »*Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*« (Leipzig 1919) ausführlich dargelegt und brauche die Legende hier nicht eigens zu widerlegen. Auch das gleichzeitige Verhältnis des Meisters zu *S. Filippo Neri und seinem Oratorium* wird an einem anderen Orte behandelt werden. (Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig 1925.) Soviel sei hier nur kurz gesagt, daß Palestrina als Leiter des Oratoriums bei Filippo Neri nicht mehr in Betracht kommen kann.

1566 verläßt Palestrina seinen Posten an der liberianischen Basilika — sein Nachfolger wird hier *Giov. Maria Nanino* —, um die Kapellmeisterstelle am Seminarium Romanum, dem vornehmsten Erziehungsinstitut des römischen Klerus, zu übernehmen. Warum dieser Wechsel, der für Palestrina zudem eine finanzielle Verschlechterung bedeutete? (Bisher hatte er an S. Maria Maggiore monatlich 6 Scudi nebst freier Wohnung erhalten, nunmehr betrug sein Einkommen nur mehr 5 Scudi *ohne* Amtswohnung.) Der Grund hiefür war ein Beweis edelster Vaterliebe: die beiden *Söhne* Palestrinas, *Angelo Pierluigi* und *Ridolfo* waren in das Seminarium Romanum aufgenommen worden und erhielten daselbst um der Stellung des Vaters willen *Freiplätze*; der Vater ermöglichte also durch seinen Dienst im Seminar das *theologische* Studium seiner Söhne, die übrigens beide auch als tüchtige Musiker (»musices item laude praestantes«) bezeichnet werden. — Neben seiner Hauptstellung

als Kapellmeister im Römischen Seminar stand Palestrina während dieser Zeit zugleich in musikalischen Diensten beim *Kardinal d'Este.*

1567 hatte Palestrina eine Einladung als Kapellmeister an den *Wiener* Hof erhalten (Pastor; Smijers), um sich dort gegen einen Jahresgehalt von 400 Scudi in Gold (= 10 000 Mark) in kaiserliche Dienste zu begeben. Dieses glänzende Anerbieten schlug der Vater vermutlich um seiner studierenden Söhne willen aus, die erst im Jahre 1571 das Seminarium Romanum verließen. Im gleichen Jahre 1571 war am 31. März der Kapellmeister an der Cappella Giulia *Giovanni Animuccia* gestorben, und Palestrina übernahm im April diesen Posten an St. Peter, den er bereits 1551 inne gehabt hatte; er war zu seinem Ausgangspunkt zurückgekehrt.

1580, am 22. Juli, starb des Meisters Gattin *Lucrezia. Baini* (II, 132) schildert in bewegten Worten den Seelenschmerz des einsamen Künstlers, der nur mehr ein letztes Werk »Super flumina Babylonis sedimus et flevimus« schaffen und dann der Musik gänzlich entsagen will. Man hat vielfach über die rührseligen Legenden Bainis gelächelt, aber siehe da! Die neuesten Forschungen (Casimiri II) sagen uns, daß Palestrina nicht nur der Musik, sondern auch dem weltlichen Stande entsagen und — *Priester* werden will. Im November 1580 — fünf Monate nach dem Tode seiner Gattin — richtet er an Papst Gregor XIII. ein Gesuch um möglichst baldige Zulassung zu den heiligen Weihen einschließlich des Presbyterats. Der Papst schreibt mit eigener Hand unter das Gesuch: »Fiat, ut petitur«, stellt für ihn als Weihetitel fest: »ad titulum magisterii Capellae Musices Basilicae« und als Pfründen vier Benefizien mit einem Einkommen von 24 Golddukaten. Am 7. Dezember 1580 erhält Palestrina die *Tonsur* und wird damit in den geistlichen Stand aufgenommen; nun sollten die anderen Weihen folgen. Und da macht nun der Meister plötzlich Halt und — *heiratet* am 28. März 1581 eine reiche Witwe *Virginia Dormuli*, die ihm mit ihrem Pelzwarengeschäft einen erwünschten Besitz mit in die Ehe brachte, der es ihm bekanntlich ermöglichte, seine Werke nun in zahlreicher Folge und in schönen Stimmbänden zu veröffentlichen. (Ihr Vermögen läßt sich aus dem Testament ersehen, das ich seinerzeit zur *Riemann*-Festschrift beisteuerte.) Welche Gründe Palestrina von seinem Plane Priester zu werden, abbrachten und zu einer so baldigen, neuen Verehelichung führten, hat er natürlich den Dokumenten nicht anvertraut. Vielleicht waren es solche tief *seelischer* Natur; vielleicht auch recht *materielle* Erwägungen, unter denen die von der *Ausgabe seiner Werke* durch das Vermögen seiner Gattin sicherlich nicht die letzten bildeten. Vielleicht erging es Palestrina ähnlich wie *Beethoven*, der besonders in den letzten Jahren seines Lebens eine gewisse Angst nicht abschütteln konnte, er werde einmal seine gewohnte Lebensweise aus Mangel an genügenden Subsistenzmitteln nicht fortführen können (A. Weißenbäck); wie dem auch sei, jedenfalls gehört die mitgeteilte Episode zu den interessantesten in Palestrinas Leben.

Doch nicht nur der Künstler, auch der praktische Wirtschaftspolitik betreibende Finanzmann zeigt sich in den Urkunden; außer Häusern in Rom erwirbt Palestrina nicht weniger als drei Grundstücke in seiner Heimatstadt in diesem und dem folgenden Jahre; im Jahre 1584 kauft er »Weinberge«, 1587 einen Olivengarten, 1589 einen Weinberg in Rom, 1591 einen Garten und Stall in Palestrina usw. Es mag vielleicht auffällig erscheinen, daß Palestrina trotz dieses schönen Besitzes dem abermaligen Ruf eines auswärtigen Fürsten, des Herzogs *Wilhelm von Mantua*, der den Künstler als Nachfolger *Surianos* an seinen Hof ziehen wollte, nicht von vornherein widerstand. Die diesbezüglichen Verhandlungen beginnen mit einem Briefe vom 13. April 1583, in welchem Palestrina seine Bereitwilligkeit hierzu melden läßt, und ziehen sich hin bis zum 28. Mai, von welchem Tage der letzte Brief in dieser Angelegenheit datiert. Palestrina hatte vom Herzog trotz aller »Bescheidenheit« — wie er meint — eine für Mantua doch etwas hohe Summe verlangt (etwa 5000 Mk. nebst freier Station), die der Fürst für diesen Zweck nicht gut in seinen Etat setzen konnte. Damit endigten die Verhandlungen; der Künstler blieb aber nichtsdestoweniger auch fernerhin im brieflichen Verkehr und in guten Beziehungen zum herzoglichen Hofe. Interessant ist es aber, aus diesen Dokumenten den damaligen Stand der Familie Palestrinas kennen zu lernen; es waren ihrer sieben Personen: der Meister, seine Frau Virginia, der Sohn Higinius, der Rechtsgelehrte, dessen Frau Virginia (geb. Guarnacci), ein kleiner Neffe Thomas, ein Diener und eine Magd.
Am 25. April 1585 begrüßt Palestrina den neuen Papst Sixtus V. mit der Missa »Tu es pastor ovium«, die später im 5. Buch der Messen im Druck erscheint. Ihr folgen zwei der bedeutendsten Messen, die sechsstimmige »Ecce ego Joannes« — im gleichen Aufbau wie die »Missa Papae Marcelli«: vier Männerstimmen, zwei Oberstimmen — und die Missa »Assumpta est Maria«, die ich persönlich für des Meisters kunstvollste, erhabenste und schönste Meßkomposition halten möchte. Solche Werke waren wohl geeignet, dem Künstler die Stellung eines »*Maëstro* della cappella Apostolica« erringen zu helfen; aber mit den Beziehungen zur Sixtinischen Kapelle hatte er nun einmal kein Glück. Wie er 1555 aus derselben ausgestoßen worden war, so schlug auch dieser Plan fehl, obwohl er sich diesmal der Sympathien des bisherigen Maëstro der Kapelle, des Prälaten Antonio Boccapadule, zu erfreuen hatte. Doch die Mitglieder waren, wie früher, dagegen. Zudem bestimmte die Verordnung »In suprema« vom 1. September 1586, daß nur Kapellsänger, die bereits 15 Jahre im Dienste standen, bzw. das rangälteste Mitglied Maëstro werden sollte. Um aber dem Meister doch eine Anerkennung zu zollen, ernannte ihn Sixtus V. zum »*Compositore della cappella Apostolica*«, zum *Komponisten* der päpstlichen Kapelle, eine Auszeichnung, die zu den Großwürden der damaligen Zeit gehörte. Vielleicht war es der Ausdruck seines Dankes an Sixtus V., als er dem Pontifex 1589 ein umfangreiches Hymnenwerk für das ganze Kirchen-

jahr (Hymni totius anni; 1644 auf Befehl und Kosten Urbans VIII. in Antwerpen mit den *neuen* Texten der Hymnen gedruckt) widmete. Im Jahre darauf erschien das 5. Buch der Messen, dessen Dedikation zum erstenmal an einen ausländischen Fürsten gerichtet war, und zwar an Herzog Wilhelm V. von *Bayern* (Ges. A., 14. Bd.). Der Münchener Hof stand damals mit seiner Hofkapelle von über 80 ausübenden Musikern und seinem Kapellmeister Orlando di Lasso an der Spitze aller europäischen Hofkapellen, und so vollzog sich ein kirchenmusikalischer Austausch zwischen Rom und München. (O. Ursprung, Jacobus de Kerle 1913.)

Das Jahr 1591 brachte das 1. Buch der vierstimmigen Magnifikate (Ges. A. 26. Bd.) mit der Dedikation an Papst Gregor XIV., der beim Antritt seines Pontifikats sowohl Palestrina als die päpstlichen Sänger aufgebessert hatte; 1593 erschien das 1. und 2. Buch der fünfstimmigen Offertorien (Ges. A. 9. Bd.), das 6. Buch der Messen (Ges. A. 15. Bd.), dem Kardinal Pietro Aldobrandino, dem Neffen Clemens VIII., gewidmet, zwei Bücher »Litaneien« (Ges. A. 26. Bd.), lauter große und umfangreiche Werke. Rechnet man dazu noch die Tätigkeit Palestrinas beim Fürsten Buoncampagni, wo er die Konzertmeisterstelle versah, an der von G. M. Nanino begründeten Kirchenmusikschule, wo er als Lehrer in der Komposition wirkte, so wächst unser Staunen über die Schaffenskraft und Schaffensfreude des Meisters in der letzten Periode seines Lebens.

Und so konnte es denn nicht ausbleiben, daß mit den wachsenden Werken auch das Ansehen und der Ruhm Palestrinas täglich sich mehrte. Der beste Beweis hierfür ist wohl eine Dedikation, die ihm seine *eigenen Kollegen* — und das besagt bekanntlich sehr viel — zu Füßen legen: es sind 16 Vesperpsalmen, die der berühmte Komponist *Asola* aus Verona mit noch dreizehn anderen Tonsetzern mit folgender von Bewunderung überfließender Vorrede in die Welt schickt: »Wie alle größeren und kleineren Flüsse ihre Gewässer dem Ozean zusenden, so haben sich die genannten Komponisten auf meine Veranlassung hin vereint, Dir, dem großen Meister, dessen Namen jeder Musiker im entferntesten Winkel des Erdkreises bewundert, diese Sammlung zu weihen.«

So war Palestrina zum Mittelpunkt einer Art »Komponistenschule« geworden: die beiden *Nanino*, *Giovanelli*, *Marenzio*, *Suriano*, *Viadana* und der herrlichste von allen, der edle priesterliche Spanier *Ludovico da Victoria*, der »wie ein jüngerer Bruder« neben Palestrina steht und deswegen auch »cigno di Palestrina«, der Schwan Palestrinas, genannt wurde, umgeben in reichem Kranze ihren Meister. Es ist einleuchtend, daß alle diese Tonsetzer auch in ihrem geistigen Schaffen, also *stilistisch* mehr oder weniger unter dem Einfluß ihres Wortführers standen, und so hat sich allmählich für die Satz- und Kompositionsweise dieser Schule die Bezeichnung »Palestrina-Stil« herauskristallisiert, eine Benennung, die auch das Motu proprio Pius X. (1903) offiziell einführt und damit dem Meister von Praeneste eine Ehre erweist wie sonst keinem Komponisten im Laufe der ganzen Musikgeschichte; *er* allein

wird mit Namen als der Hauptvertreter einer Kunstgattung, der »klassischen Polyphonie« genannt, die dem gregorianischen Gesang, der ureigensten Musik der katholischen Kirche, am nächsten steht. Und so ist es denn begreiflich, daß die altklassische Polyphonie neben den modernsten Strömungen im kirchenmusikalischen Schaffen und Leben der Gegenwart nicht veraltete, daß der Palestrina-Stil nicht nur in seinem Vaterland, sondern auch in unseren bekannten und berühmten, meist der a cappella-Musik huldigenden Domchören der katholischen Kirche wie Köln, Eichstätt, Regensburg, Trier — um nur sie zu nennen — eine eifrige und selbstverständliche Pflege gefunden hat, daß ferner auch die großen und bekannten Chöre der protestantischen Liturgie wie der Leipziger Thomaner-Chor, der Berliner Domchor, der Dresdner Kreuzchor usw. — abgesehen von den zahlreichen, mustergültigen Konzertvereinigungen — Palestrina und seine Zeitgenossen vorbildlich singen. Hier wirkten wohl noch die Lehren jener Männer nach, die theoretisch und praktisch mit ihrer musikalischen Autorität für Palestrina eintraten: *Karl Proske*, der Restaurator der altklassischen Polyphonie (vgl. meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift VIII., 12, 325 ff.) und *Richard Wagner*, der die bedeutsamen Worte schrieb: » . . . Palestrinas Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich . . .« (Ges. Schr. II., 254.)
Am ersten Tage des Jahres 1594 schrieb Palestrina die Dedikation zum 2. Buch der fünfstimmigen »Madrigali spirituali« (Ges. A. 29. Bd.) an die Gemahlin des Großherzogs Ferdinand von Toskana; die Ausgabe des 7. Buches der Messen, die sich eben im Druck befanden, sollte er nicht mehr erleben: am 2. Februar 1594, dem Feste Mariä Lichtmeß, hauchte er in den Armen seines Beichtvaters, *Filippo Neri*, seine Seele aus. Bei St. Peter, wo er seine Künstlerlaufbahn begonnen und vollendet, unter dem Altare der heiligen Apostel Simon und Judas, hat man ihn begraben; sein Grab*) trug auf einer Bleiplatte die kurzen, aber inhaltsschweren Worte: »*Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps*«.
Es war räumlich nur ein kurzer, aber geistig ein gewaltiger Lebensweg von dem ärmlichen Häuschen am Vicolo Pierluigi in Palestrina bis zum Riesendom von St. Peter, wo er unter 11 Päpsten 43 Jahre lang gewirkt —

der »Fürst der Musik«.

---

*) Das Grab selbst ist seit dem Umbau der Peters-Kirche nicht mehr vorhanden; Nachgrabungen vor einigen Jahren daselbst haben bis jetzt zu keinem Resultate geführt.

MUSIK UND MYTHUS IN IHREM VERHÄLTNIS*)

VON

MAX KRAUSSOLD-MÜNCHEN

Musikalisch-dramatische Dichtung bildet eine besondere Gattung des Bühnenspiels und konkurriert nicht mit dem neuzeitlichen Drama, das erkennender und ergänzender Reflexion bedarf. Dem Drama sollte die Darstellung des realen Lebens mit seinen psychologischen und sozialen Problemen, seiner Milieu- und Detailschilderung, seiner »individuellen Kausalität« (Othello, Macbeth!) überlassen bleiben. Ihm gehört auch der große historische Stoff in objektiver Durchführung, nach Zeitkolorit und kultureller Charakteristik. Opern- (oder musikalisch-dramatische) Dichtung aber bedarf einer besonderen Gedanken- und Stoffwelt. Was ihr nottut, ist nicht ein beliebiger »großer« Stoff, etwa heroischer Art oder ähnlich — ist nicht schlechthin »Erhabenheit« der Handlung, Großartigkeit der Situationen im allgemeinen. Die »große Idee«, von der hinsichtlich des Musikdramas so viel gesprochen wird, läßt sich auch nicht durch ein dankbares Einzelthema erschöpfen, wie es beispielsweise der Erlösungsgedanke ist. Der Lebensnerv musikalisch-dramatischer Dichtung heißt *Verkörperung, Versinnlichung des Außerwirklichen*, sinnenfällige Darstellung des höheren und besonders des inneren Erlebnisses. Diese Versinnlichung hat der musikalisch-dramatische Dichter in einer Form zu gestalten, die den Charakter des Außergewöhnlichen, Überwirklichen auch äußerlich sichtbar wahrt und hervortreten läßt. Dieser Satz bildet die notwendige Ergänzung des vorigen. Erst damit erhalten wir festen Boden unter den Füßen für Erkenntnis und Schaffung musikalisch-dramatischer Eigenwelt und für ihren Stoffbereich.

Ein in diesem Sinn geschaffenes Gebilde widerstrebt nicht mehr der Vereinigung mit der Welt der Töne. Bei jeder anderen Art dramatischer Handlung ist das Hinzutreten der Musik überflüssig oder sogar schädlich, weil gewisse Gegensätze hervortreten. Hier aber soll von der Bühne eine Illusionskraft ausströmen, soll gleichzeitig im Zuschauer eine Imagination erwachen, die nur auf dem Umweg über eine andere, stimmungfördernde Kunst erreicht werden kann. Die Tonkunst ist Vermittlerin zwischen Szene und Phantasie des Zuhörers. Sie verklärt das unvollkommene Bühnenbild zum Ideal, rührt das Tiefste der menschlichen Seele auf, erweckt begeisterte Hingabe. Wagner nennt den Zustand, in den uns der tiefe Einfluß der Töne versetzt, prachtvoll »die willige Erwartung, oder den erwartungsvollen Willen des Zuhörers«. Der hingerissene Zuschauer erfaßt nicht allein mit Augen und Verstand, son-

*) In gekürzter Fassung aus einem größeren Essaywerk über »Musikalisch-dramatische Gedankenwelt und ihre Eigenart«.

dern mit einem höheren, unbewußten Sinn. Um die Intuition auf der Höhe zu erhalten, bedarf es mehr als einer gelegentlichen Begleitung einzelner Teile des dramatischen Spiels. Das ganze Werk muß von der Musik durchdrungen, durch die Kunst der Töne erfüllt und verändert, in eine Stimmungssphäre gehoben werden, die das dramatische Gebilde seiner Absicht nach erstrebt, aber nicht allein zu erreichen vermag. Den Eindruck vollendet das Außergewöhnliche des gesungenen an Stelle des gesprochenen Wortes. Aber die Musik bleibt — und dies scheint mir der wichtigste Punkt zu sein — eine freie Kunst! Sie braucht nichts Bestimmtes, Begriffliches »auszudrücken«, sie ist nicht nur Dienerin der dichterischen Gedanken. Allerdings schmiegt sie sich in jahrhundertelang geübten und verbesserten Formen an den Text an, sie »bringt den innersten Gefühlston zum Erklingen« (Pfitzner). Sie folgt auch äußerlich, sogar tonmalend, den Bühnenvorgängen bis ins einzelne. (Auch der Komponist empfängt ja seine Anregung zum Schaffen aus dem poetischen Stoff.)

Aber der Zauber, den die Tonkunst ausübt, die Seelenbereitschaft, die sie erzeugt, stammen aus ihrem eigensten Gefühlsbereich, aus Harmonie und Melos, sie beruhen auf dem musikalischen Sinn für den Wert des Tongebildes und sind primär unabhängig von der Handlung, so ketzerisch dieser Gedanke klingen mag. Der Unmusikalische kann das Wesen der Musik nicht fassen. Für ihn ist sie nur ein »angenehmes Geräusch«, emotionaler Klangeffekt, Nervenerregung. Friedrich Theodor Vischer, der prächtige Forscher und Dichter, war keine musikalische Natur. Er hat einmal den Nibelungenstoff als besonders geeignet für eine große Oper bezeichnet, weil darin viel Gelegenheit zu festlichen Aufzügen, Pomp und Prunk für die Musik gegeben. Diese Bemerkung über Klangentfaltung ist ein Beispiel mechanischer Auffassung von der Musik und ihrer Wirkungsweise. Aber die Tonkunst ist ein großes Reich voll schöpferischer Wunder, eine Welt für und in sich. Große Denker und Dichter haben ihre Kunst des Wortes daran gesetzt, um ihrer geheimnisvollen Herkunft und Wesenheit gerecht zu werden. (Wir denken an Schopenhauer, Nietzsche, Jakob Burckhardt u. a.) E. T. A. Hoffmann nennt sie die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches. In diesem Satz liegt eine gewisse phantastische Überschwenglichkeit, die das andere Extrem in der Beurteilung der Musik (nach oberflächlicher Einschätzung oder Unterschätzung) kennzeichnet. Denn die Romantiker waren vielfach sehr geneigt, die Musik allzu metaphysisch zu deuten und im musikalischen Drama die »Erfüllung ihrer transzendenten Sehnsucht zu sehen«. (Ehrenhaus.)

Musik ist eine andere Welt, aber eine Eigenwelt. Nicht *die* Welt des Glaubens, nicht »die überirdische«, nicht die der Unendlichkeit oder der ewigen Liebe an sich. Aber sie wahrt der Versinnlichung einer solchen Welt, des höheren und des inneren Erlebnisses, dem »Symbol« im edelsten Sinne des Wortes die un-

mittelbar ergreifende Außerwirklichkeit, steigert sie bis zur Glaubhaftigkeit. Indem nun die musikalisch-dramatische Dichtung sich eine Gedanken- und Stoffwelt wählt, die nur in Verbindung mit der Musik ihr Ziel erreichen kann, gewinnt sie nicht nur ihre Rechtfertigung vor der Logik sondern eine Mission. Die Oper als Ganzes ist nicht länger ein »unmögliches« Kunstwerk.

In diesem Sinne ist es nun interessant zu sehen, daß vielfach auch dichterisch unbedeutende ältere Operntexte, die eigentlich nur durch die Musik Wert erhielten, doch eine glückliche »musikalisch-dramatische« Idee enthalten und so erfreuliche Ausblicke gewähren. Greifen wir zur Erläuterung ein paar ältere Meisteropern heraus, die uns allen ans Herz gewachsen sind. Von Mozarts unsterblichen Schöpfungen sind es »Zauberflöte« und »Don Juan«, deren Texte an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit beanspruchen.

Den denkbar einfachsten Zusammenhang mit einer musikalisch-dramatischen Gedankenwelt weist die Zauberflöte auf. Das aus zwei verschiedenen Entwürfen unausgeglichen und fehlerhaft zusammengestoppelte Textbuch Schikaneders ist allerdings als literarische Leistung hoffnungslos und nicht zu retten. Schon vor einer Reihe von Jahren hat der verdienstvolle Münchener Kritiker Dr. Theod. Göring versucht, und neuerdings hat sich Herm. v. Waltershausen in seinen geistvollen »Studien zur musikalischen Stillehre« (I) redlich bemüht, auch den Textverfasser wieder zu Ehren zu bringen. Aber das künstlerische Gewissen wird sich immer gegen eine Anerkennung Schikaneders sträuben. Ungewollt von ihm steckt jedoch in Stoff und Handlung der Zauberflöte, in diesem Mischmasch von östlichen Mythen, Freimaurertum und Resten uralter Weisheit noch ein ausgezeichneter musikalisch-dramatischer Kern, der über das Niveau der in jener Zeit beliebten Zauberoper hinausweist.

Die gelungene Übertragung einfach-erhabener Vorstellungen übersinnlicher Art auf Bilder, Verkörperungen und Gestalten ist es, die dem Opernbuch höhere Eignung verleiht. Diese unmittelbare Bildkraft geht bis ins Einzelne. Im Mittelpunkt der Handlung stehen die Gestalten Taminos und Paminas. Beide sind nicht scharfumrissene Persönlichkeiten, auch nicht allgemeinmenschliche Typen, sondern Idealfiguren, d. h. aus der Idee geboren und für die Idee geschaffen. Man kann erläuternd dazu bemerken, Tamino sei der bewußt einem erhabeneren, über die Materie hinauswachsenden Dasein entgegenschreitende männliche Geist als Führer, Pamina das fühlende Weib und nur durch den Instinkt unwandelbarer Liebe und Treue zum Mitschauen der Überwelt berufen. Aber das alles bleibt Nebensache für den Eindruck.

Ein drolliges Trieb- und Tiermenschenpaar, Papageno und Papagena, bildet das Gegenstück. Über den Menschen steht eine Art Zwischenreich, die Königin der Nacht mit ihrem Anhang und ihrer weiteren Gefolgschaft, die zum Teil verunglückt und falsch eingeführt (»orientiert«) ist. Die drei Damen, besonders aber die drei Knaben mit ihrer ganz unklaren Zugehörigkeit fallen auf das Schuldkonto Schikaneders.

Noch über dieser unvollkommenen Überwirklichkeit stehen Sarastro und seine Priesterschaft als Wisser und Bewahrer des Allerheiligsten und der letzten Geheimnisse, ein höheres Glied der pneumatischen Welt nach dem Lichte zu. Die Prüfungen der Novizen in der Zauberflöte sind sinnlicher Natur (Feuer- und Wasserprobe). Strahlend öffnen sich am Schlusse die Tore des Tempels den endlich Aufgenommenen, ein glänzendes Sinnbild des Eingehens zur Erleuchtung, zur Erlösung und zum Heil nach schwerer Lebensfahrt.

Überall schöne, edle, aber nicht tiefe Grundgedanken, die ohne jede Reflexion verständlich sind. Symbole, Zeremonien und geistige Werte brauchen keine große Rolle zu spielen, die überirdischen Beziehungen sind keiner tieferschürfenden Auslegung wert. Anschauung und Anschaulichkeit sind alles. Und in dieser schlichten, natürlichen und doch manchmal wieder äußerlich glanzvollen Sinnenfälligkeit, bei der die beabsichtigte überwirkliche Bedeutsamkeit von der Musik eines Mozart bis zur Erhabenheit festgehalten wird, liegt die Lebenskraft und Erträglichkeit des Textes zur Zauberflöte.

Bekanntlich hat kein Geringerer als Goethe, angeregt durch den Stoff, der Zauberflöte zweiten Teil hinzugedichtet und dem Ganzen einen tieferen Sinn zu geben gesucht. Für eine Vertonung wäre das feine und poetische Spielchen kaum so geeignet gewesen, als das plumpe, aber einfache und klare Machwerk Schikaneders. Goethe hat viel neue Beziehungen geschaffen, manch Nachdenkliches hineingebracht — aber alles ist in der dichterischen Schilderung erläutert. Die geheimnisvollen Sinnbilder des ursprünglichen Stückes brauchen nicht mehr gefühlsmäßig hingenommen zu werden, sie haben ihre genaue und bestimmte Bedeutung erhalten. Dieser zweite Teil verlangt nach pathetischer Deklamation, und wo diese ausdrücklich gefordert wird, sind der Musik falsche Aufgaben gestellt. Man denke an die Stelle: »Pamina mit ihrem Gefolge. Das Kästchen wird gebracht. Sie will es, einer Vorbedeutung zufolge, der Sonne widmen und das Kästchen wird auf den Altar gesetzt. Gebet, Erdbeben. Der Altar versinkt, und das Kästchen mit. Verzweiflung der Pamina. Diese Szene ist dergestalt angelegt, daß die Schauspielerin durch Beihilfe der Musik eine bedeutende Folge von Leidenschaften ausdrücken kann.« Das ist spielerisches Melodram und hat nichts mit musikalisch-dramatischem Wesen zu tun. Die geheimnisvolle Nacht der früheren gefühlsmäßigen Handlung ist dem dichterischen Tag gewichen, ausgeklügelte und vieldeutige Zusammenhänge erregen die verstandesmäßige Aufmerksamkeit, reizen zum Nachdenken und zu philosophischen Betrachtungen.

An dieser Stelle mag auch gleich ein seltsames Gegenstück zur Zauberflöte aus neuerer Zeit Erwähnung finden: »Die Frau ohne Schatten« von Hugo v. Hofmannsthal (Richard Strauß). Der Komponist hat sie selbst als eine Art Zauberflöte in modernem Gewande bezeichnet; ob eine solche Absicht dem Dichter vorschwebte, lassen wir dahingestellt sein. Ein Vergleich der Musik muß natürlich aus dem Spiel bleiben — uns interessiert hier nur der Text als

eine seltsame Dichtung. Die unbestimmte orientalisch-phantastische Märchenumwelt mit ihrer Fülle von Fabelwesen und unklaren Nebenfiguren ergibt allein schon eine gewisse Ähnlichkeit mit der Zauberflöte. Vor allem aber ist die Hauptidee und ihre Durchführung die gleiche — eine mystische Prüfung zweier Ehepaare und ihr Sich-Durchringen zu einem harmonischen, von Göttergunst gesegneten Sein zu himmlischer Helle. Ist die dichterische Gestaltung in der Zauberflöte unbehilflich und manchmal übernaiv, so erscheint die Frau ohne Schatten kapriziös, raffiniert, überfeinert. Wir erleben hier den Fall (wie noch öfters), daß ein literarisch wertloses Werk sich zur musikalisch-dramatischen Gefühlssphäre erhebt, während eine anspruchsvollere und auch wirklich überlegen künstlerische Dichtung ihren Zweck nicht zu erfüllen vermag. Die Zauberflöte ist symbolisch, die Frau ohne Schatten symbolistisch, so wie wir es verstehen. Das soll heißen: die Wechselbeziehungen zwischen sinnlich und unsinnlich werden nur durch Reflexion, nicht in unmittelbarer Anschauung verständlich. Symbolistisch ist z. B. das ausgesponnene vergleichende Spiel zwischen der Frau ohne Schatten und dem Weib ohne Kinder. Symbolistisch ist das aufdringliche Mysterium von den Ungeborenen, die denn auch im Stück das letzte Wort behalten. Die »Frau ohne Schatten« bietet raffinierte Kost statt einfacher Menschlichkeit. Im Grunde fehlt auch bei ihr das Kennzeichen einer gewissen Gegenwartsrichtung nicht, nämlich hochgeschraubte Erotik, während doch ein Märchenspiel geboten werden soll.
Nicht so mühelos wie bei der Zauberflöte ergibt sich für das Gefühl die musikalisch-dramatische Eignung in Don Giovanni. Auch da Pontes Text (nach einem anderen Textbuch von Bertati bearbeitet) ist trotz schöner Sprache (im Italienischen) als eine schwächliche Leistung zu bezeichnen, mit jämmerlichen Details und allerlei Nebensächlichkeiten angefüllt. Und doch tritt in dieser unbedeutenden Fassung des alten, oft vorher wie nachher dramatisch bearbeiteten Stoffes (El Burlador de Sevilla, fälschlich früher dem Tirso da Molina zugeschrieben) ein (musikalisch-dramatischer) Grundkern rein und ungetrübt hervor, der das Textbuch als besonders glücklichen Wurf erscheinen läßt. Die Handlung macht zunächst den Eindruck eines moralisierenden Geschichtchens für gläubige Gemüter, in dem die hausbackene Tugend siegt und der Himmel selbst in erbaulicher Art sich herabläßt, am Verbrecher ein Exempel zu statuieren. Für den tieferen Blick tritt wiederum (wie bei der Zauberflöte) unmittelbar sinnenfällig, wie es musikalisch-dramatische Gedankenwelt erfordert, ein prachtvoller Gegensatz zwischen Wirklich und Außerwirklich (hier irdisch und überirdisch), ein Ringen zweier Welten in innigster Darstellung uns entgegen. Don Juan ist die Verkörperung der einen Welt. Kein »Typus« (Typ, d. h. Vorbild einer gewissen Gattung und ihrer Merkmale ist er erst geworden), keine psychologisch gut gezeichnete Individualität, am wenigsten nur ein »dissoluto punito« oder »ein junger, sehr leichtfertiger Kavalier«. Er ist vielmehr die unbezähmbare, erdentsproßte Lebenskraft in Person, sinn-

D. Jo: Pet.s Aloy.s Magister Cantorū.

Io Giovanni di di cappella ho ricevuti p il mese di Gennaro — 15

Io Giovanni pierluigi ho ricevuti p il mese di febraro — 15

Io Giovanni ho ricevuti p il mese di marzo — 15

Io Giovanni ho ricevuti p il mese di aprile — 15

Io Gio: ho ricevuti p il mese di Maggio — 15

Io Gio: ho ricevuti p il mese di Giugno — 15

Io Gio: ho ricevuti p il mese di luglio — 15

Io Gio: ho ricevuti p il mese di Agosto — 15

Io Gio: ho ricevuti p il mese di 7mbre — 15
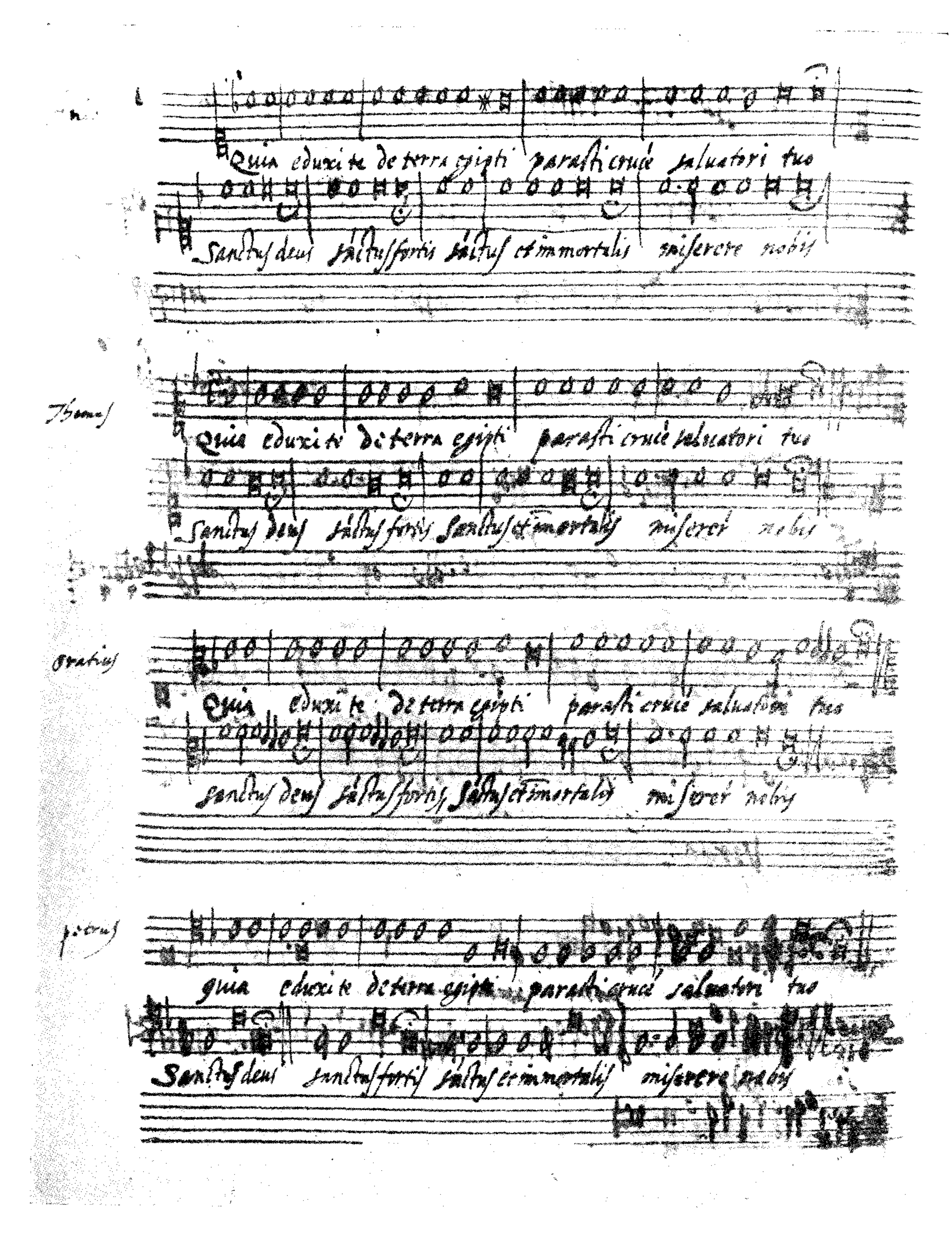
Io Anibale pierluigi ... ho ric. p il sopradetto Sr. palestrina p ottobre — 15

Io Gio: ho ricevuti p il mese di 9mbre — 15

Io Giovanni ho ricevuti p il mese di xenbre — 15

Io Giovanni pierluigi di cappella affermo quanto di sopra

Handschrift Palestrinas aus dem Jahre 1589



Handschrift Palestrinas
aus Cod. 59 (fol. 89 V) des Lateranensischen Archivs in Rom (»Improperien«)

liche Triebhaftigkeit in schönster Gestalt, grausam wie seine Mutter und Herrin, die Natur, und darum eigentlich übermenschlich gedacht. Ein solches Wesen kennt keine Übersättigung, kein Verlangen nach etwas anderem, keine Furcht, keine seelischen Hemmungen — keine Reue. (Alles dies wären psychologische Vorstellungen, die nur bei der Schilderung eines beliebigen Genußmenschen einfließen dürften.) Gerade das Fehlen jeglicher Reue auch im Angesicht des Todes, welch letztere die meisten Theaterstücke für notwendig halten, ist ein besonders erfreuliches Moment im Textbuch des Don Giovanni.

Die schwachen Versuche eines Oktavio, einer Donna Anna, einer Elvira müssen an Don Juan zerschellen, nur überirdische Kräfte vermögen seinem Treiben ein Ziel zu setzen. Die Vorsehung selbst ist es, die ihn stürzt, und sie verkörpert sich zu einem Opfer der Frevel Don Juans, das für einige Stunden Leben und Geisterkräfte erhält. (Der Gedanke des rächenden Steinbildes ist uralt;*) kehrt auch, süßlich verwässert und ins Läppische verzerrt, in Hérolds Oper Zampa wieder, ein Beweis, daß ein großes Motiv nicht durch alle möglichen Formen gejagt und immer wieder ausgeschlachtet werden darf.)

Den Schluß des Don Giovanni sollte immer, wie schon von den verschiedensten Seiten betont wurde, der Untergang des Helden bilden, nie das musikalisch reizvolle, aber überflüssige und abfallende Finale. Der Kampf Don Juans mit dem Komtur ist, selbst von der großartigen Musik abgesehen, erhabener als sogar in dem gewaltigen Drama Grabbes »Don Juan und Faust«. Dort verkündet der steinerne Gast nur das Gericht, und Satan als Vollstrecker und Henker der göttlichen Gerechtigkeit erwürgt erst den Faust, dann reißt er Don Juan mit sich in die Hölle, um die Seelen der beiden aneinanderzuschmieden. Bei Grabbe tritt das Grüblerische, das reflektierende Moment stark in den Vordergrund. Don Juan ist bereits der bewußte, über seine Unersättlichkeit meditierende Sinnenmensch, aber dabei von schillernder Vielseitigkeit in Wunsch und Verlangen, wie sein Motto und letztes Wort auf Erden zeigt: »König und Ruhm, und Vaterland und Liebe!« Faust ist dagegen die Überhebung des Geistes. Das kolossale Stück von Grabbe ist ein Gedankendrama und nicht ganz bühnenmöglich. Aber auch zum Musikdrama wäre es völlig ungeeignet, weil die Gedankengänge zu abstrakt und kompliziert sind, weil die grandiose Sprache zu sehr die Stimmung des Ganzen in sich aufsaugt, um daneben noch eine freie Kunst sich entfalten zu lassen.

Der Don Juan-Stoff hat, wie vor Mozart, so besonders im 19. Jahrhundert die dichterische Phantasie angereizt**) und ist auf alle mögliche Weise um- und neugeschaffen worden. Das Problem mußte, namentlich seit die Gestalt Don Juans, wie sie uns Mozart geschenkt, einmal feststand, vor allem die Dramatiker verlocken, einer Lösung im Rahmen des Natürlichen zuzustreben.

*) Vgl. Hans Heckel, Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung. Stuttgart 1915.
**) Hans Heckel, a. a. O.

An Stelle der einfachen Wunderform, die ja ohne die Musik als ein plumpes überirdisches Eingreifen erscheinen mochte, lag eine folgerichtige Entwicklung, wie etwa das Zugrundegehen an sich selbst, nahe. Der Held wurde damit aus einer Verkörperung der Idee ein typischer Wollüstling oder eine psychologisch beobachtete Individualität, die sich ihr Schicksal selbst schmiedet. Dieses Hineinversetzen in das Spiel von Ursache und Wirkung nenne ich eine dramatische Behandlung der Grundidee, weil eben die Entwicklung der Ereignisse in den Charakteren begründet und verankert ist. Wenn z. B. ein spanischer Dichter den Don Juan Tenorio am Schlusse ins Kloster gehen läßt, so liegt dem die Erfahrung zugrunde, daß Weltmenschen und Glaubensspötter sich nach einem stürmischen Leben gerne in den Schoß der Kirche zurückflüchten.

Aus der Unzahl der Bearbeitungen des Don Juan-Stoffes, zu deren Aufzählung hier kein Anlaß besteht, wollen wir nur zwei Beispiele herausgreifen und kurz betrachten. Sie lassen uns den Unterschied zwischen musikalisch-dramatisch und (schlechthin) dramatisch nach den bisherigen Ausführungen deutlich herausfühlen. Nikolaus Lenaus Don Juan ist gar kein fertiges Schauspiel (»ein dramatisches Gedicht«), sondern nur eine lose, lückenhafte Reihe von dialogisierenden Szenenbildern. Aber die Geschichte des Helden ist ganz im dramatischen Sinne durchgeführt. Zunächst ist Lenaus Don Juan vom glühendsten Liebesverlangen beseelt: »Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten — Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten — Möcht' ich durchzieh'n im Sturme des Genusses — Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.« (Auch bei Lenau wirkt die unaufhörliche Meditation über die eigene Natur, wie sie sein Don Juan beliebt, gesucht und manchmal störend.) Auf jeden Rausch aber folgt eine Ernüchterung, auf jedes Ohne-Maß-Genießen ein Zustand der Erschlaffung. Die feurige Stimmung Don Juans geht bald in Lebensüberdruß und Übersättigung unter. »Verraten hat mich meine eigne Kraft, das Feuer meines Blutes ist verlodert — Ich fühle mich schon gleichsam angemodert.« Ganz typisch und vom Dichter richtig gesehen ist dann die immer wieder hervorbrechende Sehnsucht, noch einmal das Leben, aber in anderer Weise als das erstemal durchkosten zu dürfen, wieder jung und rein zu sein. Auch dies ist ein feiner Einfall Lenaus: sein vom Leben sich mit Ekel abwendender, todeslüsterner Held will nicht durch eigene Hand sterben.

»Der Todesstoß muß mich von außen treffen — Krankheit, Gewalt, nur sei's ein Gegenüber ... — Ich gebe selbst mir keinen Nasenstüber, — Geschweige daß ich wollt' mein Schicksal äffen ... — Nicht eigne Hand soll meine Tage kürzen, — Vom Schwerte eines Feindes möcht' ich stürzen.« —

So kommt ein seltsamer Schluß zustande. Nicht der Komtur selbst, den Don Juan wie in der Oper geladen, erscheint als rächendes Wesen einer höheren Welt. An seiner Stelle betritt der Sohn des Gemordeten, Don Pedro, als eingebildeter Rächer das Haus Don Juans. Er ist begleitet von einer Schar der

einst von Don Juan verführten Weiber und deren Kindern, um dem frevelhaften Herrscher im Reich der Liebe das Gericht zu künden. Angesichts dieser tollen und fast lächerlichen Szenerie überfällt Don Juan eine bizarre Laune. Unter Hohn und Spott besiegt er mit spielender Klinge, vor all den Zeugen seiner Vergangenheit, den eitlen jungen Laffen. Dann aber, entschlossen, den Augenblick zu nützen und in Schönheit zu enden, senkt er plötzlich den Degen und empfängt den Todesstoß. »Mein Todfeind ist in meine Hand gegeben — Doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben. (Er wirft den Degen weg; Don Pedro ersticht ihn.)« Diese witzige Umgehung des Selbstmords ist einer der Höhepunkte der immer geistvollen und sprachlich vollendeten Dichtung Lenaus.

Brutal in seine Rechte tritt dagegen der Selbstmord als letzter Ausweg in dem Stücke »Don Juans letztes Abenteuer« von Otto Anthes, das, ursprünglich als Schauspiel gedacht, später von Paul Graener in Musik gesetzt wurde. Hier ist das treibende Motiv für Don Juan die erste, echte Liebe zu einem jungen Mädchen voll edelster Lebensfreudigkeit und Vornehmheit der Gesinnung. Vergeblich bleiben die allerdings nicht zu ernst gemeinten Künste des immer noch unwiderstehlichen Zauberers, der sich selbst eines so großen Glückes nicht mehr für würdig hält. Das Erscheinen ihres Bräutigams löst den Bann — sie begehrt mit ihm fortzugehen, und Don Juan ist weit entfernt, sie im Strudel des Genußlebens festzuhalten. Er erkennt die Wertlosigkeit eines vergeudeten Lebens und gibt sich nach dem Abschied von ihr den Tod — stehen bleibend trotz der Wunde, solange er noch einen Schimmer ihrer Gestalt zu erblicken vermag. Dies ist eigentlich eine Ausdeutung des Don Juan-Charakters, die, zu einer undifferenzierten Sentimentalität heruntersteigend, mit dem unsterblichen Urbild nichts mehr zu tun hat. Die Musik tritt als entbehrlich, fast überflüssig hinzu, da für den Zuhörer keine hingebungsvolle, über die Wirklichkeit erhebende Stimmung nötig ist.

So bleibt all dem gegenüber, trotz Vorläufer und Nachfolger, trotz vieler eigener Schwächen, der alte Don Juan-Text die einzig mögliche musikalisch-dramatische Form der Idee und ihres Inhalts. Gerade das Wunder und die gewaltsam unirdische Lösung eines Mozart nicht sowohl (nach Wagner) »als der Natur der Dinge entsprechend«, sondern als höheres Erlebnis in unmittelbar sinnenbildlicher Gestalt dem Gefühl des Zuschauers begreiflich gemacht.

* * *

Mit der Einsicht in das Wesen und die Möglichkeiten einer musikalisch-dramatischen Gedankenwelt haben wir den richtigen Standpunkt gewonnen, um uns Klarheit über eine der wichtigsten Fragen des neueren Musikdramas zu verschaffen, über das *Verhältnis* von *Mythus* und *Musik*.

Spinnen sich wirklich geheimnisvolle Fäden vom einen zum andern, besteht etwa von Uranfang her eine Berührung zwischen mythischer Welt und Ton-

kunst? Richard Wagner hat den Mythus als das Lebenselement, als die Wurzel aller (musik-)dramatischen Dichtkunst hingestellt (und Friedrich Nietzsche in seiner wagnerfreudigen Epoche ähnlich geurteilt). Auch in neuester Zeit hat, um nur das bedeutendste Beispiel anzuführen, Hermann v. Waltershausen,*) auf Wagner sich stützend, diesen Gedanken übernommen und selbständig verarbeitet. Im ersten Heft sagt er unter anderem: »Während die Entrückung in die Unwirklichkeit an sich bereits die beste Voraussetzung für die Entfaltung des musikalischen Ausdrucks bedeutet, schließt der Mythus vollends das tiefste Wesen der Musik auf, weil er selbst Idee ist und gerade durch seine Gestaltung im Ton letzte und höchste Abstraktion von der Welt der Vorstellung wird.« Hiermit kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären, noch weniger mit dem folgenden Satz: »Denn die Musik ist Ausdruck der Ideen des Lebens und ihrer konfliktbildenden Verkettungen und Gegenüberstellungen.«

Aber gerade den konfliktbildenden Verkettungen des Lebens steht die gefühlsmäßige Musik völlig fremd gegenüber, darum eignet sie sich auch nicht zur Verschmelzung mit einem wirklichen Drama und seinen Problemen. Mythus ist für mich nicht Abstraktion von der Welt der Vorstellungen, sondern uranfänglich-dichterische Gestaltung der Eindrücke, die das geheimnisvolle Walten der Natur und des Weltgeschehens im naiven Menschen hervorbringt, nach den bekannten und geläufigen Bildern der eigenen Umwelt.

Der Zusammenhang zwischen Mythus und Musik, oder richtiger zwischen Mythus und musikalischem Drama ist kein ideal-mystischer — er beruht im wesentlichen auf unseren bisherigen Ausführungen. Es besteht eine Ähnlichkeit auf Grund der Gestaltungsform zwischen dem mythischen und dem in musikalisch-dramatischem Geiste schaffenden Dichter. Beide suchen ein Deutlichwerden der inneren Eindrücke wie des außerwirklichen Erlebnisses in sinnenfälliger Gestalt und bildlicher Darstellung. Wagner hat das mythische Verlangen nach dem Konkreten, Greifbaren in einem sehr lesenswerten Kapitel**) schön erklärt und auseinandergesetzt. Hier sei nur ein kurzer Satz wiedergegeben: »Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen. Diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist ...«

Der musikalisch-dramatische Dichter kann, instinktiv oder mit vollem Bewußtsein, die mythische und auch die mehr sagenhafte Formenwelt für die Verwirklichung seiner Idee zu Hilfe nehmen und ausnützen. Er sucht eine glückliche, der Wirkung sichere, zum Gefühl sprechende Versinnlichung des

*) »Studien zur musikalischen Stillehre«. München 1920.

**) Oper und Drama II: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.

Außernatürlichen, Überwirklichen. Dazu kann er bereits vorhandene Schöpfungen und Gestalten des älteren Mythus in seinen Gedankenkreis herübernehmen, als überkommenes Erbe in Blut und Einbildungskraft, als vorgebildete Erzeugnisse, deren Bedeutung im Gedächtnis nachfolgender Generationen haften und von selbst verständlich geblieben ist. Er kann sich ihrer bedienen, auch wenn eigene Absicht und Ursinn nicht mehr übereinstimmen. Der Schatz mythischer Bilder der Vorzeit ist ein Stoffgebiet für den musikalischen Dramatiker, und hier ist eine weitere beziehungsreiche Anknüpfung zwischen Mythus und Musikdrama ersichtlich. Nur ist der Mythus eben nicht mehr das Beherrschende, gewissermaßen der Aufgabe immanente Grundelement, sondern eben nur ein Schaffensfeld. Der musikalisch-dramatische Dichter kann auch in Anlehnung an frühere Mythen und Anschauungen eine ähnliche Welt neu hervorzuzaubern versuchen, wie es z. B. James Grun in seiner »Rose vom Liebesgarten« unternahm. Er darf dies alles, aber er ist nicht »mythisch gebunden«, die freie künstlerische Erfindung steht ihm offen. Wagner fühlte dies vielleicht im Innersten, als er jene berühmte Stelle schrieb: »Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen.«

Man kann hier etwas Ähnliches herauslesen, als wir darzulegen versuchten. Nur scheint mir eben das Wort Mythus bei dieser weitherzigen Auffassung der dichterischen Intuition nicht recht am Platze zu sein. Denn Mythos bedeutet ja zunächst Wort, dann Überlieferung, also im Sinne von vorzeitlich Gedachtem und Gebildetem. Der Begriff bei den Griechen ist eigentlich nichts weiter als die Stammeserzählung, bei der sich von vornherein historische Wahrheit und Legende vermengten. Man sollte deshalb für unser Problem, so wie wir das Wort (abstraktes) Symbol abgelehnt, auch »Mythus« in einem allzu weiten Sinn zu vermeiden trachten. Der immer neu erfundene Mythus ist eben für das musikalische Drama die unmittelbare sinnliche Darstellung des Außerwirklichen, den allgemeinen Typus wie die psychologische Differenzierung überragend und auf beides verzichtend.

Auch Waltershausen hat sich von dem Gedanken eines geheimnisvollen Hereinragens des »Mythischen« in das Musikalische (einer Art unio mystica) nicht frei machen können. In seiner trotz ihrer Kürze Vieles berührenden und vielbedeutenden Vorrede zur Zauberflöte sagt er: »Alle Opern, die nicht auf dualistischem, faustischem, sozialem oder erotischem Mythos basieren, sind unfruchtbar. Don Juan ist Meleagros, Konflikt des Übermenschen mit der sozialen Ordnung, Figaro Revolutionsoper, bzw. der soziale Kampf und die Schelmenmär, die Entführung aus dem Serail ist Oberon oder König Rother, der alte Brautraubmythos. Die Zauberflöte endlich in reinster Form der

Dualismus selbst.« Diese an sich sehr tiefen Ausführungen sind mit zu weit hergeholten Vergleichen begründet. Im Don Juan ist der musikalisch-dramatische Grundkern gewiß nicht der blasse Schimmer eines Meleagrosmythus, an den auch der gelehrte Zuhörer nicht entfernt denken dürfte, sondern das wundervolle sinnenfällige Zusammentreffen zwischen Naturkraft in höchster Potenz und höherer Welt, verkörpert in Don Juan und dem Komtur. Der musikalisch-dramatische Stimmungsgehalt der Zauberflöte erschließt sich nicht einfach der Zauberformel »mythisch-dualistisch«, er liegt, wie wir vorhin gesehen, in dem kunstlos geglückten Hinüberfließen des Unsinnlichen in naivwirkungsvolle Bilder. Figaros Hochzeit ist die herrlichste komische Oper, unsterblich durch Mozarts göttliche Musik. Aber in dem tändelnd-frivolen Rokokostoff eines Beaumarchais steckt gar nichts von einem Mythus, mag man es drehen, wie man will. Die »Entführung« ist kein Brautraubmythos, sondern eine der im 18. Jahrhundert und später noch beliebten Haremsgeschichten mit dem großmütigen Ungläubigen in der Mitte. »Brautraub« scheint mir überhaupt gar kein Mythus, sondern nur eine in Sagen der Vorzeit sich häufig wiederholende Begebenheit. Den Mythus füllt, wie Wagner sehr schön sagt, ein unermeßlicher Reichtum verehrter Vorfälle und Handlungen; wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden Persönlichkeiten ... verdichtet. Zu solchen tiefsinnigen Kultvorstellungen gehören etwa der Drachenstich (das Licht vernichtet den Drachen der Finsternis) und die Jungfrauenerweckung. (Die Sonne erweckt die schlafende Erde zum Leben.) Aber beim Begriff Brautraub handelt es sich nur um eine naheliegende Tatsache, die einem immer wiederkehrenden Motiv im Leben kraftvoller und streitbarer Stämme entspringt. Vollends wird eine solche auch im Mythus vorkommende Handlung, auf einen beliebigen, etwa gar modern-zivilisierten Boden verpflanzt, durchaus nicht mehr als »mythisch« angesehen werden können. Natürlich ist eine Textdichtung, auf eine solche Voraussetzung aufgebaut, deswegen nicht schlechter als eine andere, aber das musikalisch-dramatische Moment muß sich doch tiefer gründen.

Wollte man aus allen Operntexten, um ihre musikalische Brauchbarkeit zu erproben, mühsam eine »mythische« Bedeutsamkeit heraussuchen, so wäre dies ein gründlich verfehltes Unternehmen. Das Wort Mythus wird so verallgemeinert überhaupt ein ganz verschwommener und dehnbarer Begriff, mit dem sich alle möglichen Binsenwahrheiten und Spruchweisheiten decken lassen. Schließlich könnte dann auch für Cosi fan tutte, von dem Waltershausen fein bemerkt, daß es wegen Mangels an Mythus (die Erotik entbehrt hier des ethischen Kernes) nicht lebensfähig sei, doch noch eine »mythische« Schattenidee aufgefunden werden. Etwa die ewige Untreue des Weibes aus Laune, aus Neugierde, aus Neuerungssucht und Lust am Wechsel — eine alte Leier, allen Völkern nicht weniger vertraut als das hohe Lied von der Treue einer Penelope oder

der germanischen Kudrun. Cosi fan tutte wie Figaro sind eben komische Opern, und wenn Figaro, in dem wir ebensowenig einen mythischen Kern finden können, viel lebensfähiger ist als das erstere, so verdankt er dies neben der noch frischeren Musik dem besser geschriebenen und gescheiteren Textbuch ohne alle ethischen Nebenbeziehungen.
Auch einen selbständigen »nationalen Mythus« erkennt Waltershausen noch außer den genannten für die Operndichtung vielleicht als fruchtbar an, wie er z. B. in Barbarossa »der Idee des verketzerten deutschen Gedankens« zutage tritt. Aber das gewählte Beispiel bestätigt gerade unsere Auffassung — der Barbarossa vom Kyffhäuser und Kaiser Friedrich vom Untersberg sind ja bereits symbolische Gestalten, die mit einer geschichtlichen Persönlichkeit, mag Friedrich I. Barbarossa oder Friedrich II. gemeint gewesen sein, wenig mehr zu tun haben. Ein solcher nationaler Mythus könnte allerdings unter den Händen eines Dichters musikalisch-dramatische Eignung annehmen, weil eben dabei immer eine beherrschende Verkörperung, losgelöst von der strengen historischen Wirklichkeit, vorhanden sein wird.

DER DEUTSCHE BEL CANTO

VON

FELIX GÜNTHER-BERLIN

Deutscher bel canto? Der Begriff scheint — als Komponent zweier völlig entgegengesetzter Begriffe — ein Unding zu sein. Denn bislang wird der bel canto als Privileg der italienischen Sprache, als unnachahmbares Charakteristikum der italienischen Gesangskultur empfunden. Und von den begeisterten Lobrednern des Italienischen als der vollendeten Gesangssprache wird immer wieder erklärt, daß der bel canto ausschließlich im Italienischen möglich sei. Seit Menschengedenken wird dieser Satz ehrfurchtsvoll von den Gesangsbeflissenen aller Zungen nachgebetet. Immer wieder hört man z. B. unsere deutschen Sänger ihre italienischen Fachkollegen beneiden um der leichtsingbaren Sprache willen, deren sie sich bedienen können. Und so mancher deutsche Sänger nimmt jeden Anlaß wahr, um italienisch singen zu können, weil er glaubt, in dieser Sprache besser seiner Stimme und ihrer Wirkungen Meister zu sein.
Trugschlüsse, alles Trugschlüsse! Denn erstens ist der bel canto kein Privileg der Italiener und zweitens kommt die italienische Sprache einem Sänger nicht weiter entgegen als die deutsche, vielleicht auch nicht weiter, als sonst irgendeine Sprache. (Indessen: Hier soll nur die Frage »italienischer oder deutscher bel canto« zur Diskussion stehen, und so glaube ich, von einer kritischen Unter-

suchung der gesanglichen Möglichkeiten in den anderen Sprachen absehen zu dürfen.) Ich bin mir wohl bewußt, daß ich mich in gegensätzlicher Auffassung zu vielen gesanglichen Autoritäten befinde, wenn ich diese Behauptung aufstelle. Man wird mir entgegenhalten in erster Linie den Vokalreichtum der italienischen Sprache, der ein besonders klingendes Singen in weit ausgespannten melodischen Bogen ermöglicht. Man wird dagegen feststellen, daß die deutsche Sprache als Konsonantensprache angeblich hart sei, und daß eben durch diesen Mangel an Vokalen die Entwicklung solcher Bogen erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht werde. Diese Ansicht ist so weit verbreitet, daß sich sogar ein sehr ernst zu nehmender deutscher Musikschriftsteller kürzlich zu der Ansicht verleiten ließ, »man müsse im deutschen Gesang verzichten auf Textdeutlichkeit zugunsten der musikalischen Linie«. Meine Gegner übersehen indes bei diesen Feststellungen, daß die schwerere Singbarkeit der deutschen Sprache und besonders die schwerer zu erzielende Deutlichkeit des deutschen Gesangstextes zwar vorläufig noch existieren, daß sie aber nicht zu existieren brauchten, wenn die deutschen Sänger sich endlich entschließen könnten, nicht mehr unter Zugrundelegung der italienischen bel canto-Methoden zu singen, sondern statt ihrer die Erkenntnisse eines deutschen bel canto sich zu eigen machen würden.

Was heißt bel canto? Doch nur dies: Schöngesang. Daß man im Deutschen schön singen kann, ist tausendfach wahr, braucht nicht besonders bewiesen zu werden, wenn auch die italienischen Sänger und die Propheten der alleinseligmachenden italienischen Gesangskunst gerne mit einem gewissen geringschätzigen Achselzucken auf die deutschen Sänger herabschauen. Wirkliche deutsche bel canto-Sänger verfügen über eine außerordentlich klingende Gesangslinie und dennoch über eine ganz ausgezeichnete Klarheit des Textes. Nein: ihre absolut richtige Textbehandlung ermöglicht ihnen erst die schöngeschwungene Gesangslinie, also eben den Faktor, der das Wesen des bel canto ausmacht. Diese guten Sänger haben sich von den italienischen Gesangsmethoden freigemacht oder sie zumindest unter den Gesichtspunkten der verschiedenen sprachlichen Eigentümlichkeiten den Erfordernissen der deutschen Sprache entsprechend moderiert. Mit den italienischen Methoden allein ist der deutschen Sprache nicht beizukommen, in den meisten Fällen wird sogar das Erfordernis der deutschen Sprache im direkten Gegensatze zu dem der italienischen Sprache stehen.

Einige Beispiele mögen dies erweisen:

Im italienischen »morto« liegt der Ausdruck, das gewissermaßen dramatische Moment ausschließlich in dem ersten langen o. Im deutschen Worte »tot«, das die gleiche Bedeutung hat, ist wohl auch der dramatische Ausdruck durch das o gegeben, ganz evolutioniert aber wird er erst durch das nachfolgende t, das dem vorausgehenden Vokal den definitiven Abschluß gibt. Oder: Im italienischen »amore« ist wieder das klingende o der Exponent des Gefühlsaus-

druckes, während im dazugehörigen Verbum »amo« das breite a Ausdruck und Stimmung des Wortes kundgibt. Im deutschen Substantiv »Liebe« und dem gleichlautenden Verbum dazu liegt wohl ein wesentlicher Teil des Gefühlsmomentes in dem langen Vokal ie; aber dieser lange Vokal wird erst zu seiner wahren Klangbedeutung gebracht durch das vorausgehende l. Während also der italienische Sänger durch klingende Vokale seiner Liebesempfindung geeigneten Ausdruck geben wird, wird der deutsche Sänger nur durch besonders ausdrückliche Betonung des einleitenden Konsonanten das nämliche Resultat erzielen. (Fiori = Blumen, ahi me = weh mir, pietà = Erbarmen sind weitere, wahllos herausgegriffene Beispiele.)

Wenn wir also das Deutsche als Konsonantensprache, das Italienische dagegen als Vokalsprache bezeichnen, so sagen wir damit nicht nur, daß in der einen Sprache mehr Konsonanten, in der anderen dagegen mehr Vokale vorkommen, sondern wir sagen damit, und darauf einzig kommt es dem Sänger an, daß die Gefühlsdokumentierungen in den einzelnen Worten der deutschen Sprache auf dem Konsonanten beruhen, während das Italienische sich hiefür auf die Vokale stützt. Da nun Singen in erster Linie heißt: mit Gefühlswerten arbeiten, ist es ganz klar, daß diesem Umstande Rechnung getragen werden muß, daß also in dem gleichen Maß, in dem der italienische Sänger sich in erster Linie dem Studium und der Pflege seiner Vokale hingibt, der deutsche Sänger sich mit seinen Konsonanten zu beschäftigen haben wird. Das aber geschieht noch lange nicht im erforderlichen Maße. Noch immer glauben Hunderte von deutschen Sängern, daß sie nur in Italien richtig singen lernen können, noch immer preisen sich Hunderte echter oder falscher italienischer Maëstri als Gesangslehrer nach »original italienischer Methode« an und finden eben darum und nur darum Schüler. Und diese Schüler singen dann vielleicht wirklich richtig; aber was sie richtig singen, sind Vokalisen und Kanzonen. Richtig deutsch singen sie nicht.

Es ist erstaunlich, daß ein musikalisch und musikkritisch so hoch entwickeltes Volk, wie das deutsche, so viele technisch minderwertige Sänger hat. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Tatsache, daß diese gesangstechnische Unzulänglichkeit durchaus nur auf mangelnde Technik richtigen Deutsch-Sprechens beim Singen zurückzuführen ist. Hier sei besonders auf das leidige Decken der hellen Vokale verwiesen, das von vielen Sängern derart übertrieben wird, daß dem Vokal sein eigentlicher Farbcharakter völlig genommen wird. (Ou oder U statt A ist ein immer wiederkehrender Fehler gegen den Geist der deutschen Sprache!) Dieses Decken wird damit motiviert, daß man so den Stimmen festeren Halt oder positiveren Charakter zu geben hofft. Ein Bariton z. B. soll decken, damit seine Stimme nicht tenoral klinge. Die Unlogik solchen Verfahrens ist offensichtlich. Ganz abgesehen davon, daß ich durchaus nichts Verpönenswertes darin finden kann, wenn ein Bariton in den hohen Lagen tenoral klingt, so ist es doch geradezu grotesk, diese angebliche

Notwendigkeit dadurch erzielen zu wollen, daß man die deutsche Sprache verschandelt. In das gleiche Fach gehören die immer wieder vorkommenden Fälle, wo Tenöre und Sopranistinnen, wenn sie hohe Töne auf i zu singen haben, ganz einfach dies i wie ein a singen. (Agathe: Himmel, nimm des Dankes Zähren!) Noch schlimmer aber (dank der italienischen Methode!) ergeht es den Konsonanten. Ein ch am Wortende wird sehr gerne einfach unterschlagen, zwischen d und t am Wortende gar kein Unterschied gemacht. Überhaupt der Konsonant am Wortende! Die einen lassen ihn am liebsten fallen, die anderen aber (Bayreuth) schleudern ihn mit solcher Vehemenz heraus, daß zwangsläufig dadurch die musikalische Linie zerstört wird. Besonders das t am Wortende wird solcherart oft fast zum Zischlaut. Dem Mundschluß bei Anfangskonsonanten wird viel zu wenig Beachtung geschenkt. So entstehen statt präziser Konsonanten unbestimmte Laute, die ihrerseits wieder den Fehler haben, daß der Sänger aus ihnen höchst unvollkommen den nachfolgenden Vokal entwickeln kann. Das bei deutschen Sängern so oft beobachtete Drücken, Quetschen und Knödeln ist nicht zuletzt eine Folge dieses Fehlers. Aus einem richtig entwickelten Konsonanten kommt man unschwer in einen wirklich richtig vorn sitzenden Vokal. (Ich möchte hier der Erwägung Ausdruck geben, ob das, selbst bei großen italienischen Sängern fast immer beobachtete Engmachen der Anfangsvokale nicht auf die Tatsache zurückzuführen ist, daß sie eben ohne konsonante Stützung direkt den Vokal zu entwickeln gezwungen sind.)

Am meisten aber wird von deutschen Sängern gesündigt in der Behandlung der wichtigsten Laute der deutschen Sprache, der drei »Klinger« l, m, n. Die enorme Wichtigkeit dieser drei Konsonanten ergibt sich schon aus der viel zu wenig beachteten Tatsache, daß die meisten Wörter der deutschen Sprache, die Gefühlsmäßigem Ausdruck geben, irgendwie auf einen oder mehrere dieser Konsonanten gestellt sind. (Beispiele: Liebe, Lust, Leid, Lachen, Weinen, Sonne, Wonne, Mond, Sehnen, Tränen, Himmel, Harm, Schmerz, Leben, Laben, lind, Lenz usw. usw. Man sieht, das Arsenal der deutschen Gefühlsausdrücke ist reichlich mit zum Herzen dringenden Geschossen des Klanges versehen.) Wie enorm wichtig demnach eine planmäßige Ausarbeitung der klingenden Konsonanten ist, versteht sich am Rande. Ich glaube nicht, daß man ohne wirkliche Kenntnis der deutschen Sprache und ihrer so ganz sprachindividuellen Erfordernisse einem Sänger diese fundamental notwendigen Kenntnisse wird beibringen können.

Ist also schon durch diese Beispiele bewiesen, daß die italienische Gesangskunst nicht in der Lage ist, deutsche Sänger entsprechend zu unterrichten, so zeigen die höheren Aufgaben des deutschen Kunstgesanges in noch erhöhten Maßen, daß man tatsächlich einen deutschen bel canto studiert haben muß, um ein deutscher Schönsänger sein zu können. Wenn nämlich, wie oben gezeigt, schon dem deutschen Gesangsstudenten durch die bloße Anwendung

italienischer Singmethoden wichtige Erkenntnisse unerschlossen bleiben, so ist tatsächlich dem ausübenden Sänger sein bloßes Basieren auf ihnen geradezu gefährlich. Beispiele aus der Praxis mögen auch dies beweisen:
Das Deutsche ist, das kann niemand leugnen, eine Sprache, die gleichermaßen lyrisch wie dramatisch ist. Das Italienische dagegen ist eine ausgesprochen lyrische Sprache. Wie anders wäre die Tatsache zu erklären, daß es im Deutschen und nur im Deutschen eine wirkliche Liedliteratur gibt, eine Literatur, schon dadurch einzigartig, daß in ihr sämtliche Affekte sich finden. Der italienische Liedersänger ist ebenso wie sein französischer Kollege nur Lyriker, und man kann ruhig sagen, daß die lyrischen Werte dieser Liedliteraturen ziemlich minderwertig, weil meist kitschig sind. Die Russen, deren Liedliteratur schon ausgeprägtere Physiognomie zeigt und viel höher einzuschätzen ist, sind gleichfalls nur Lyriker, allenfalls Melancholiker. Eine wirklich umfassende Liedkunst gibt es nur im Deutschen. Hier findet man einzig balladeske, dramatisch aktive Lieder, findet man ferner hymnische Gesänge und natürlich Lyrik in allen Arten. Lieder subtilster Kleinkunst stehen hier neben Gesängen des allergrößten Formates. Sogar in der italienischen Oper überwiegt ganz enorm in den geschlossenen Gesangspartien (Arien usw.) das lyrische Moment als reflexives Resultat der fast ausschließlich im Rezitativ oder in Ensemblesätzen weitergetriebenen dramatischen Aktion. Kraftvolle Diktion im Lied oder Einzelgesang überhaupt ist in der italienischen Musik ebenso selten, wie sie häufig ist in der deutschen.
Da aber Kraft und Dramatik des Ausdrucks einen so wesentlichen Bestandteil der deutschen und nur der deutschen Singkunst ausmachen, wird der deutsche Sänger auch da Schönsänger, also bel Cantist, sein müssen, wo eben diese Affekte von ihm verlangt werden. Er wird die Arie des Pizzaro trotz aller Ausnützung der ihr innewohnenden dramatischen Grade letzten Endes doch *schön* singen müssen, nicht minder Wotans Abschied, nicht minder endlich Loewes und Schuberts Balladen. Mit einem Worte: Er wird noch lange Schönsänger sein müssen da, wo der Italiener schon lange rezitativisch oder parlando singen kann.
Aber solche Kunst will erlernt, will planmäßig und unter voller Berücksichtigung der deutschen Spracherfordernisse erworben sein. Es ist klar, daß man allenfalls als deutscher Sänger auf italienischer Grundlage ein italienischer bel Cantist werden kann. Ein deutscher Schönsänger kann man nur sein, wenn man schön deutsch singen gelernt hat.
Mit Vokalisen, mit Concone, Bordogni, Vaccai usw. kann dieses Ziel nicht erreicht werden. Der schwebende Ton, der Ziergesang — sie werden durch solche Übung zweifellos bestens gefördert. Indessen bilden sie einen fast unwesentlichen Bestandteil der deutschen Gesangserfordernisse. Der italienische Sänger singt melodische Linien, der deutsche Sänger geistige Werte. Dieser Unterschied in den Aufgaben ist so groß, daß man sich immer wieder fragen

muß, wieso es denkbar ist, daß deutsche Sänger ihn nicht erkennen und in einer für ihre Zwecke gänzlich untauglichen Methode ihr Ziel erreichen wollen.
Die deutschen Sänger müssen lernen, deutsch zu singen. Dann werden sie sehr bald merken, daß deutsche Gesangskunst von der italienischen nur sehr mittelbar beeinflußt werden kann, und daß deutsch singen für den Deutschen absolut nicht schwerer ist, als italienisch Singen für den Italiener. Dann werden sie auch unschwer, dank der nun erkannten Musikalität, die durch die Hegemonie der Klingkonsonanten in der deutschen Sprache zweifellos vorhanden ist, trotz Konsonantenreichtums schöne, weitausgesponnene Melodiebögen singen können.
Es gibt, trotz aller Italianissimi, einen deutschen bel canto. Er sieht freilich anders aus als der italienische, aber er ist da, hat Kräfte, wie sie in keiner anderen Sprache denkbar sind. Schön deutsch singen, heißt richtig deutsch singen. Einzig aus der geistigen Linie der deutschen Sprache erwächst die musikalische Linie des deutschen Schöngesanges.

DAS WORT IN DER OPER

VON

ALFRED WEIDEMANN-BERLIN

Die Oper wird neuerdings häufig ein problematisches Kunstwerk genannt. Ist sie dies, so neben anderen Gründen nicht zuletzt auch deswegen, weil sie als Bühnenwerk, das sich gleich dem gesprochenen Drama des Wortes bedient, infolge eines ihr eigenen besonderen Übels bei der Aufführung nicht zu ihrer vollen Wirkung gelangen kann: da die Worte der Darsteller, also der Gesangstext, zu einem nicht geringen Teil dem Hörer infolge des Übertönens durch das Orchester unverständlich bleiben, ja mehr noch: da zuweilen die Gesangsstimme nicht einmal zu vernehmen ist, dem unvorbereiteten Zuhörer demnach auch die dramatische Handlung unklar bleiben muß.*) Es herrscht nun die Meinung, daß für diesen für die Hörer so leidigen Mißstand besonders Wagner mit seinen musikdramatischen Werken verantwortlich zu machen sei. Es bedarf auch keiner Erörterung, daß infolge der erheblichen Bereicherung des Orchesters besonders in den späteren Werken des Meisters die Gesangsstimme einen heftigen Kampf mit dem Instrumentalkörper zu führen hat, aus dem sie nicht allzu häufig siegreich hervorgeht. Aber datiert die Unverständlichkeit des gesungenen Wortes in der Oper wirklich erst seit Wagner? Ver-

*) Mit Recht sagt E. T. A. Hoffmann in »Dichter und Komponist«, daß »die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt,« was (in der Anlage des Textbuchs) nur »durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem der dramatische Effekt sich konzentrieren solle,« vermieden werden könne. Dies letztere aber ist nur möglich, wenn der Hörer die Worte der Singenden auch versteht.

stehen wir etwa in den Opern Mozarts, in Beethovens »Fidelio« oder in den Opern von Meyerbeer und Verdi jedes Wort? Die Antwort muß verneinend lauten. Die Schwierigkeit für das gesungene Wort zeigt sich schon in den klassischen Opern und mußte selbstverständlich mit der zunehmenden reicheren Ausgestaltung des begleitenden orchestralen Apparates immer mehr wachsen. Viele der nachwagnerischen Komponisten, so besonders Richard Strauß, gingen in ihren orchestralen Mitteln jedoch noch über den Bayreuther Meister hinaus, und gerade Strauß trifft der Vorwurf, die Gesangsstimme häufig als Aschenbrödel behandelt zu haben, nicht mit Unrecht. Es ist nicht selten, daß z. B. in einer Aufführung der »Salome« oder »Elektra« unter manchem Dirigenten während des ganzen Abends fast kein Wort des Sängers zu verstehen ist; die Rücksichtslosigkeit solcher Dirigenten gegen die Sänger vergrößert also noch die schon bestehende Kalamität. Was nützt aber dem Komponisten die genialste, ausdruckreichste musikalische Ausgestaltung des Textinhaltes, wenn die Worte vom Hörer nicht verstanden werden! Er hat seine Kunst dann vergebens angewandt.

Wagner, dem die dramatische Seite des Opernwerkes von größter Wichtigkeit war,*) konnte dem Problem gegenüber nicht gleichgültig bleiben. Er suchte dessen Lösung zunächst nur beim Darsteller, beim Sänger. So schreibt er am Schlusse von »Oper und Drama«, also schon im Jahre 1851, als er von den für den vollendeten Vortrag seiner »Wortversmelodie« erforderlichen Sängern spricht, daß seine Melodie, von »sprachlosen Sängern« vorgetragen, »unverständlich und eindruckslos« bleiben müsse und nur nach ihrem rein musikalischen Gehalte wirken könne, nie aber in dem Sinne, wie sie es der dichterischen Absicht nach solle. Ein »Drama in der Worttonsprache«, von sprachlosen Sängern dargestellt, würde daher nur einen rein musikalischen Eindruck auf den Zuhörer machen können. Der *sprachlose* Gesang müsse uns überall da gleichgültig und gelangweilt stimmen, wo wir ihn sich nicht zur absoluten, an sich fesselnden Melodie erheben sehen, auch die motivisch beabsichtigte Wiederkehr von Melodien bleibe dann unverständlich, ja sie könne als »belästigende Armut des Komponisten« erscheinen. »Das Gehör, das bei nur musikalischer Erregung aber auch eine Befriedigung im Sinne des ihm gewohnten, enger begrenzten musikalischen Gefüges fordert, würde durch die große Ausdehnung dieses Gefüges über das ganze Drama vollständig verwirrt werden; denn diese große

*) Es dürfte in diesem Zusammenhang willkommen sein, einen wohl fast unbekannten, interessanten Brief Wagners, in dem der Meister seine Meinung über die Wirkung eines Bühnenwerkes ausspricht, kennen zu lernen. Der Brief ist in den Erinnerungen des Theaterdirektors Angelo Neumann mitgeteilt. Er ist an Dr. August Förster, der mit Angelo Neumann damals das Leipziger Stadttheater leitete, gerichtet, als Förster und Neumann den »Nibelungenring« mit Erlaubnis des Meisters zum ersten Male außerhalb Bayreuths zur Aufführung brachten. Der Brief lautet: »Jetzt bitte ich nur, lassen Sie sich die Mühe und Sorgsamkeit nicht verdrießen, diese Aufführungen nicht nur auf ihrer Höhe zu erhalten, sondern — namentlich auch für die ersten beiden Stücke — das hie und da Verfehlte oder Versäumte tüchtig verbessern und nachholen zu lassen. Denn von meiner festen Ansicht gehe ich nicht ab, daß im Theater *nur die theatralische Kunst wirkt, und zwar einzig durch vortreffliche Darstellungen. Wer hierfür als Dichter oder Musiker den richtigen Stoff bietet, mag einzig gedeihen, weil schließlich das Publikum doch nur die Darstellung anzieht und fesselt!*«

Ausdehnung auch der musikalischen Form kann nur von dem für das wirkliche Drama gestimmten Gefühle nach ihrer Einheit und Verständlichkeit gefaßt werden: dem für dieses Drama aber nicht gestimmten, sondern im sinnlichen Gehöre einzig haftenden Gefühle würde die große einheitliche Form, zu welcher die kleinen, engen, gegenseitig unzusammenhängenden Formen erweitert wären, ganz und gar unkenntlich bleiben; *das ganze musikalische Gebäude müßte daher den Eindruck eines zusammenhangslosen, zerrissenen, unübersehbaren Chaos machen, dessen Dasein wir uns aus nichts als der Willkür eines phantastischen, in sich unklaren, unvermögenden Musikers erklären könnten. Was uns in diesem Eindrucke aber noch mehr bestärken würde, wäre die scheinbar zerrissene, zügellose und wüst durcheinandergreifende Kundgebung des Orchesters*, dessen Wirkung auf den absoluten Gehörsinn nur dann eine befriedigende sein kann, wenn sie in festgegliederten, melodiös betonten Tanzrhythmen sich äußert.« Mit so grellen Farben also malte sich Wagner den Eindruck seiner Musikdramen auf den Hörer aus, wenn das gesungene Wort bei ihrer Darstellung unverständlich blieb. Es war der Wunsch des Meisters, wie er, ebenfalls am Schlusse von »Oper und Drama«, ausdrücklich hervorhebt, daß seine Werke den Hörern »ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand zum vollständigen, mühelosen Gefühlsverständnis« kommen sollten; das Publikum solle »ohne alle Kunstverstandesanstrengung« genießen.

Die Anlage des verdeckten Orchesters mit seiner Schallwand in Bayreuth zeigt Wagners weitere Bemühungen um die Verständlichkeit des Wortes und bekundet gleichzeitig, daß er sich bewußt war, eine solche in seinem häufig starkinstrumentierten Nibelungenwerke von seinen Sängern nicht verlangen zu können, ohne ihnen hierbei eine Hilfe zu gewähren. Das verdeckte Orchester aber (das ja in erster Linie dem Publikum den störenden Anblick der spielenden Musiker entziehen sollte) hat leider, wie bekannt, die Frage auch nicht restlos lösen können. Bezeichnend hierfür scheint auch Wagners »letzte Bitte« an seine »lieben Getreuen« am ersten Aufführungstage des Nibelungenrings 1876 in Bayreuth: »Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.« Das verdeckte Orchester hat übrigens den Nachteil, wie Bayreuth zeigt, daß es dem Orchesterklang etwas von seinem Glanz raubt, so daß manche sonst leuchtende Stellen hier ein wenig matt klingen. Wie sehr Wagner auf größte Deutlichkeit des Wortes bedacht war, zeigt auch eine Episode während der Festspielproben 1876, die sein Biograph berichtet. Der Meister hatte hiernach noch während der letzten Proben in der Instrumentierung der Walküren-Szene zu Anfang des dritten Aktes der »Walküre« einige Änderungen vorgenommen. Er ersuchte die Musiker ausdrücklich, nur nach diesen neuen Noten zu spielen und fügte hinzu: »Was hilft es, daß Sie alles singen und spielen, wenn man den Dialog nicht versteht!« Von größtem Interesse aber ist eine Äußerung Wagners während der Proben zu den Berliner Aufführungen des »Nibelungenringes« im Jahre 1881, über die

Angelo Neumann in seinen Erinnerungen berichtet. Der Meister, der hier sein Werk zum ersten Male ohne verdecktes Orchester aufführen hörte, richtete von der Rampe der Bühne herab an die Musiker die Worte: »Meine Herren, ich bitte, nehmen Sie das ff nicht zu ernst, und wo es steht, machen Sie ein fp daraus und aus dem p ein pp! Denken Sie, daß Sie da unten so Viele sind und hier oben eine einzige menschliche Kehle!« Eine sehr bemerkenswerte Äußerung. Möchten doch alle Opernkapellmeister sie kennen lernen und recht beherzigen, da viele von ihnen leider zu vergessen pflegen, daß die Oper ein Bühnenwerk und keine Sinfonie ist. Es erfordert allerdings vom Dirigenten häufig nicht wenig Geschick, das begleitende Orchester so abzudämpfen, daß es einerseits die Worte der Singenden vernehmbar werden läßt, andererseits aber auch nicht durch die Abdämpfung in seiner Ausdruckskraft geschmälert wird. Zuweilen freilich wird die starke Instrumentation alle guten Absichten des Dirigenten scheitern lassen und nicht nur bei Wagnerschen Werken. Nicht minder bezeichnend als der eben mitgeteilte Ausspruch ist eine von dem Kapellmeister Levi erzählte Äußerung Wagners, die Weingartner in seiner Aufsatzsammlung »Akkorde« berichtet. Bei einer späteren Aufführung des »Tristan« in München kam Wagner nach dem zweiten Akt zu Levi geeilt mit den Worten: »Streichen Sie aus dem zweiten Aufzuge die Posaunen 'raus!« Daß hiermit nur Forte- und Fortissimo-Posaunen gemeint sein können, bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung. Es wäre sehr zu wünschen, daß diese Anordnung des Meisters bei den Aufführungen des »Tristan« befolgt würde. Die in Betracht kommenden Stellen der Partitur dürften nicht schwer zu finden sein.

Für wie wichtig Wagner die Verständlichkeit des Wortes hielt, zeigt ferner ein von ihm angewandtes Verfahren, das von Zeitgenossen berichtet wird. Hiernach pflegte der Meister bei Aufführung eigener Werke unter seiner Leitung mit dem Einsatz des Orchesters an den Stellen, wo es auf dem Schlußton einer Gesangskadenz frei einsetzt, solange zu pausieren, bis dieser und damit das betreffende Wort vollständig vom Sänger gebracht und dem Hörer demnach verständlich geworden war. Da derartige Einsätze auf dem Schlußton von Gesangskadenzen sehr häufig im Forte oder auch Fortissimo gehalten sind, so wird besonders durch sie das Wort des Sängers unverständlich oder vollkommen unhörbar; es wirkt aber auf den Hörer nicht gerade erfreulich, wenn dem Sänger auf der Bühne durch das Orchester das Wort vom Munde abgeschnitten wird. Es kommt hinzu, daß derartige freie Einsätze des Orchesters bei Wagner sehr häufig in der scharfen Dissonanz eines Trugschlusses erfolgen, wodurch die Verständlichkeit des betreffenden Gesangswortes, das als Schlußwort ja nicht selten sehr wichtig ist und daher vernehmbar sein muß, noch mehr erschwert, ja zumeist unmöglich gemacht wird. So, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, bei dem Wort »Abenteuer« am Schluß von Isoldens langer Erzählung im ersten Tristan-Aufzuge durch den massig

instrumentierten Trugschlußeinsatz des Orchesters. Es ist nun interessant zu sehen, daß Wagner diese auf Grund seiner Erfahrung bezüglich der Verständlichkeit des Wortes praktisch geübte Zurückhaltung des Orchesters dem Sänger gegenüber in seinem letzten Werk, dem »Parsifal«, schon bei der Komposition berücksichtigte. Geradezu auffällig ist es, wie hier das Orchester — abgesehen natürlich von den Stellen, wo es in sinfonischem Flusse ist — bei Forteeinsätzen nach Gesangskadenzen den von dem Schlußton der Singstimme ausgefüllten Taktteil fast regelmäßig pausiert und erst dann einsetzt, ja dies nicht nur bei Forteeinsätzen, sondern auch bei solchen im Piano. Ein Einsatz des Orchesters im reinen Forte erfolgt jedoch selten, dies wird hier fast regelmäßig zum fp oder sfp. Diese dynamischen Akzente finden sich nicht nur an den exponierten Stellen, sondern auch sehr häufig inmitten des melodischen Flusses bei dynamischen Steigerungen in dieser Partitur, die ja auch sonst in den feinen dynamischen Schattierungen sich auffällig von »Ring« und »Tristan« unterscheidet. Bei den Akzentuierungen fp und sfp aber begegnet sich Wagner mit keinem anderen als Mozart, für dessen Opernpartituren diese dynamischen Formen geradezu typisch sind. Das schon impulsiv bei der Aufführung der früheren Werke in dieser Hinsicht geübte Verfahren wurde von Wagner im »Parsifal« also von vornherein festgelegt. Als nicht minder wichtig aber ist ebenso hervorzuheben, daß schon die Instrumentation dieses Werkes viel durchsichtiger als die der vorhergehenden Musikdramen gehalten ist und dadurch das gesungene Wort weit mehr zur Geltung kommen läßt. Der Meister hatte also demnach die Beobachtung gemacht, daß die Abdämpfung des Orchesters durch dessen Versenkung nicht genügte, um der Gesangsstimme überall zu ihrem Rechte zu verhelfen. In die Jahre der Instrumentierung des »Parsifal« fällt auch die Berliner Aufführung des »Nibelungenringes« mit der oben erwähnten Ermahnung an das Orchester.
Daß zuweilen auch die schlechte Textaussprache der Sänger an der Unverständlichkeit des Wortes auf der Opernbühne die Schuld trägt, bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung. Diese Nachlässigkeit mancher Sänger hat jedoch an dem ganzen Übel einen verhältnismäßig nur geringen Anteil. Einem dickinstrumentierten, alles überflutenden Orchester gegenüber ist auch die beste Textaussprache machtlos.
Kein anderer als Richard Strauß ist es nun, der jetzt den Kampf gegen das Übel aufnimmt und praktisch mit seiner jüngsten Oper »Intermezzo« den Anfang hierzu macht. Er schickt dem Klavierauszug dieser Oper eine interessante Einleitung voraus, die sich mit der Verständlichkeit des gesungenen Wortes eingehend beschäftigt. Es ist sehr zu begrüßen, daß endlich eine musikalische Autorität von Rang diese heutzutage geradezu akut gewordene Frage nachdrücklich zur Sprache bringt, und daß es eine Persönlichkeit ist, wie sie in dieser Frage kompetenter kaum gedacht werden kann. Es entbehrt keines geringen Reizes, daß es gerade Strauß, der Schöpfer des »Salome«- und



Palestrina
Gemälde eines unbekannten Meisters des 16. Jahrhunderts
in der »Cappella Pontificia«



Geburtshaus Palestrinas in Palestrina



Denkmal Palestrinas in Palestrina
von A. Zocchi

»Elektra«-Orchesters ist, der der in den Opernwerken der neueren und neuesten Zeit so häufig vernachlässigten Gesangsstimme wieder zu ihrem Rechte verhelfen will. Gerade ihm konnte es ja mit seinen Opernwerken »Salome«, »Elektra« und »Rosenkavalier«, in denen das Orchester eine so wichtige Rolle spielt, auf die Länge nicht verborgen bleiben, ein welch zweifelhafter Genuß für den Hörer, und nicht nur für den naiven, es ist, wenn bei der Aufführung dieser Werke der Gesang der Darsteller zum größten Teile von den Wogen des Orchesters verschlungen wird. Strauß sagt dann auch in dem erwähnten Vorwort: »Viele traurige Erfahrungen mußten den Wunsch in mir immer dringender machen, auf alle Fälle zu verhindern, daß ein Pultvirtuose mit die Blechinstrumente begeistert anfeuernden Fäusten ... den Sänger zum bloßen Mundöffner degradiere. Keine noch so glanzvoll dröhnende Darstellung des orchestralen Teiles durch viele unserer heute leider auch Opern dirigierenden Konzertkapellmeister haben die berechtigten Klagen über derlei Ohrenschmaus auf Kosten des Verständnisses der Handlung und des Dichterwortes verstummen machen«. Wie interessant, dies gerade von Strauß zu lesen, der ja früher häufig, was nicht verschwiegen werden kann, bei Leitungen seiner Opern das Orchester mit größter Rücksichtslosigkeit gegen die Sänger zum höchsten Kraftaufwand anfeuerte. Strauß sagt dann weiter, daß dem Bedürfnis nach Verständnis der Handlung und des Dichterwortes die Partitur der »Ariadne« ihre Entstehung verdanke und daß der Stil des Kammerorchesters dieses Werkes in seiner neuen Oper »Intermezzo« »bis zur äußersten Konsequenz« durchgeführt sei, dies besonders darum, da in dem neuen Werke die Bedeutung des Dialogs größer als in seinen bisherigen Werken sei. Das sinfonische Element sei daher auch nur mehr auf Andeutungen reduziert und könne auch bei ungenauer Dynamik kein Hindernis mehr bieten, daß der dem alltäglichen Leben abgelauschte und nachgebildete Gesprächston im Zusammenhang, wie in jedem einzelnen Textwort nicht nur gehört, sondern auch verstanden werde, denn das lyrische Element, die Darstellung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen, gelange hauptsächlich in den längeren Orchesterzwischenspielen zu voller Entfaltung. Strauß will also die Verständlichkeit des Wortes in erster Linie durch ein rücksichtsvolles, durchsichtiges, unpolyphones Orchester erreichen, ferner durch eine mehr rezitativisch behandelte Gesangsstimme. Der Wechsel von Secco und Accompagnato-Rezitativ und deren Übergänge zum geschlossenen Musikstück, wie von Strauß hier verwendet, finden sich, wie er mit Recht in seiner Einleitung zum Klavierauszug hervorhebt, schon bei Mozart. Ferner aber auch, was Strauß nicht erwähnt, das reizvolle Zwischenglied des arios gehobenen Secco, wie es alle italienischen Opern Mozarts mehrfach zeigen. Was nun die Verwirklichung von Strauß' Absichten betrifft, so ist festzustellen, daß sein »Intermezzo«, wie Aufführungen an guten Opernbühnen zeigen, in der Tat einen guten Schritt vorwärts in der Lösung des heiklen Problems bedeutet.

Es ist aber nun bei Beurteilung der ganzen Frage noch ein Punkt zu beachten, der vielfach übersehen wird. Nach einer bekannten psychologischen Grundregel ist es unmöglich, gleichzeitig mit derselben Intensität zwei geistige Tätigkeiten auszuüben, also z. B. mit derselben Aufmerksamkeit gefühlsmäßig zu hören und gleichzeitig verstandesmäßig zu erfassen, denn das eine hebt das andere auf. Die *volle* Aufmerksamkeit des Genießenden kann sich daher beim Anhören einer Oper — besonders bei erstmaligem Hören — nur einer der beiden Künste, Dichtung und Musik, zuwenden, und zwar ist dies infolge ihrer größeren Wirkungskraft die Musik. Die Tonkunst ist in jeder Verbindung zwischen Dichtung und Musik die Herrscherin, sie fesselt nahezu die ganze Aufmerksamkeit des Hörers und nimmt seine Phantasie fast völlig gefangen. Hier liegt der Grund für die Genügsamkeit so mancher Opernbesucher bei auch noch so schwerer Verständlichkeit des Textes. Die Musik entschädigt sie dafür, wenn ihnen nur die Handlung in ihren Umrissen klar wird.*) Man könnte auch wohl fragen, ob es denn unumgänglich nötig ist, daß in einer Oper *jedes einzelne Wort verstanden* wird, nicht zuletzt auch deswegen, weil doch die dramatische Situation und der Charakter der Musik zuweilen, besonders bei Chören und anderen Ensemblegesängen das Verstehen des Textes im einzelnen entbehrlich machen.**) (Eines bleibt ja unumstößlich Wahrheit: die Oper ist und bleibt trotz ihrer vom Drama der Dichtung übernommenen Anlage in erster Linie ein musikalisches Kunstwerk. Der Erfolg einer Oper wird schließlich immer durch den Wert der Musik entschieden, mag es auch um das dramatische Gerüst oder die Dichtung im einzelnen noch so schwach bestellt sein. Dramatisch so verworrene und abgeschmackte Werke wie z. B. der »Troubadour« würden sich wohl sonst kaum auf den Bühnen halten können.)

Wenn daher auch vielleicht, um die Forderung hiermit grundlegend zu formulieren, das *Verstehen* des Textes *nicht an jeder Stelle* unbedingt nötig ist, so sollten doch die Worte der Solosänger jedenfalls immer verständlich sein, bei Ensemblegesängen, auch Chören, aber ist es unerläßlich, daß mindestens die *Stimme* der Singenden immer gehört wird. Ein sich vergeblich anstrengender »bloßer Mundöffner« (um Richard Strauß' Ausdruck zu gebrauchen), dessen Stimme nur dann und wann in Form einzelner Schreie aus den Orchesterfluten emportaucht, kann, wie auf den Opernbühnen häufig genug zu beobachten ist, nur eine bemitleidenswerte, an das Komische grenzende Wirkung ausüben. Nur bei einem Verstehen der Worte der Solosänger kann der Hörer alle

*) Es gibt freilich noch andere Hörer, denen die Handlung einer Oper völlig gleichgültig ist, die garnicht auf diese achten und sich nur an der Musik berauschen wollen. Diese Art Opernbesucher meinte Wagner wohl, als er einmal brieflich äußerte: »In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen, ohne daß sie merken, was vorgeht.« Mit solchen Hörern aber wird kein Komponist rechnen wollen.

**) E. T. A. Hoffmann meint (a. a. O.), der Operndichter müsse »ganz vorzüglich bemüht sein, die Szenen so zu ordnen, daß der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickele. Beinahe ohne ein Wort zu verstehen, muß der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können«.

Feinheiten der Musik gewahr werden, die Musik in ihrem jeweiligen Charakter erst völlig verstehen und würdigen, nur dann kann ihn die Oper auch als dramatisches Kunstwerk interessieren.
Die hier behandelte akustische Frage ist, wie wir sahen, eine Frage, die ebensosehr den Dirigenten angeht wie den Sänger, nicht zuletzt aber auch den Komponisten betrifft. Das Problem hängt, wie ja zu Anfang dieser Abhandlung bereits erwähnt, eng mit der Frage des Verhältnisses zwischen Gesangsstimme und Instrumentalbegleitung in der Oper zusammen. Es ist offensichtlich, daß seit Wagner der musikalische Ausdruck in der Oper immer mehr zum Instrumentalen hindrängt. Die akustische Schwierigkeit für das gesungene Wort ergibt sich aus der allgemeinen Bevorzugung des begleitenden Orchesters. Dieser im Grunde ungewollte Kampf gegen den Sänger ist die Tragik des modernen Musikdramatikers. Es wäre von außerordentlicher Bedeutung, wenn es Strauß gelingen sollte, mit seiner neuen Oper bahnbrechend zu wirken und in der seit Wagner in der Oper größtenteils geübten Behandlung der Gesangsstimme durch eine rücksichtsvollere, durchsichtigere Instrumentierung und eine sorgfältige, dem natürlichen Sprachempfinden entsprechende Deklamation des gesungenen Wortes Wandel zu schaffen. Es wird dabei nicht nötig und wünschenswert sein, die Gesangsstimme häufig auf ein bloßes Parlando zu beschränken, dies besonders nicht in größerem Umfange. Angesichts der Bedeutung der Frage dürfte es für unsere zeitgenössischen Opernkomponisten eine nicht unwichtige und gewiß schöne und verdienstvolle Aufgabe sein, in ihren Schöpfungen dem edelsten Musikinstrument, der Gesangsstimme, wieder zu ihrem vollen Recht zu verhelfen. Es müßte dies, wie man annehmen sollte, auch ihrem eigenen Wunsche entsprechen, da der Musik einer Oper ja nur bei gleichzeitiger Kenntnis der Worte volle Würdigung zuteil werden kann. Der Komponist bedarf hierbei freilich, sollen seine Bestrebungen von Erfolg begleitet sein, der tatkräftigen Unterstützung durch die Dirigenten und Sänger. Eine etwas liebevollere Behandlung des gesungenen Wortes aber (nicht nur in den Wagnerschen und nachwagnerschen Opern) möchte man, um es hiermit nochmals auszusprechen, vor allem den Dirigenten ans Herz legen, denn leider wird gerade von ihrer Seite dieser wichtigen Frage im allgemeinen viel zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Das von Richard Strauß jetzt so scharf gekennzeichnete Draufgängertum so mancher Dirigenten auf Kosten der Sänger und zum Schaden des Kunstwerks muß aufs heftigste bekämpft werden. Die einzige Möglichkeit des Opernbesuchers, sich gegen die Beeinträchtigung des künstlerischen Genusses durch rücksichtslose »Pultvirtuosen« und »sprachlose Sänger« zu schützen, ist (was angeblich auch Wagner für seine eigenen Werke gefordert haben soll): das Textbuch einer Oper stets vor der Aufführung genau zu lesen, um so mit der Handlung vertraut zu werden und in Erinnerung an die Lektüre die gesungenen Worte leichter erfassen zu können.

ERNST KURTH: BRUCKNER

BESPROCHEN VON

FRANK WOHLFAHRT-BUENOS AIRES

Wohl kaum eine Musikerpersönlichkeit ist so vielen Mißdeutungen und schiefen Umschreibungen ausgesetzt worden wie gerade *Anton Bruckner*. Doch ging dieser Mangel an klarer Erkenntnis nicht etwa von Einzelheiten innerhalb der klanglichen Struktur seiner Musik aus, richtete sich weniger gegen die Reibungen hervorstechend kühner harmonischer Komplexe, noch gegen die problematische Prägung spezifisch thematischer Gebilde, oder etwa gegen die schwierig überschaubare Entfaltung markanter rhythmischer Kräfte: in all diesen Einzelschönheiten stieß die Musik Bruckners nicht so sehr auf Widerstand, sie wurde gar bald in der Bedeutung ihrer Wesenszüge als solche gewertet, und doch wollte sich das gesamte Resultat nicht zu einem Einheitlichen fügen. Noch heutigen Tages, wo sich in zeitgeförderten Werken das musikhafte Geschehen aus einem breiten Strom in zahllos prismatisch gebrochenen Ableitungen widerspiegelt, wo Auge und Ohr vor scheinbar rätselhafteren, widerspruchsvolleren Stilversuchen stocken müßten und trotzdem mit der Ineinanderfügung klaffender Zwiespälte von Auge und Ohr überraschend leicht fertig werden, schwankt immer noch das umrissene Urteil um Bruckner zwischen Verehrung und Ablehnung hin und her. Verehrung und Ablehnung entstammen hier beide der gleichen Wurzel. Im ersten Falle hat man sich aus dem gigantischen Werk des Meisters in seiner unbestrittenen Klangpracht ein ideelles Programm herausgelesen, um das sogenannte Fehlen formaler Organik zu überbrücken, indem man den vermeintlich sprunghaften Verlauf als ein in sich selber bedingtes Gesetz religiöser Verzücktheit deutete, deren melodische Ekstase ihren ursprünglichen Sinn im raschen Wechsel und vielfältigen Spiele klingender Visionen vorüberstreichen ließ. Im anderen Falle hat man sich vor der sinnlichen Ausdrucksgewalt dieser Musik beugen müssen, ihr aber die innere Logik einer geistigen Kontinuität kategorisch abgesprochen. Dieses Unverstehen, ganz gleich, ob es aus williger aber verfehlter Orientierung oder aus wesensfremder Richtung keimte, hatte also einen tieferen Grund, als er im sinfonisch gestalteten »Rausch« dieser großen Schöpferseele abgelagert war. Dieses Unverstehen wurde grundsätzlich verursacht durch die nicht leicht erfühlbare *Dynamik*, durch das *innere* schöpferische Erlebnis Bruckners. Solange sich die Musik in ihrer Faktur nach den Schicksalen innerer Zeiterregungen und Kulturepochen ausformte, solange die künstlerische Kraft aus inneren Wandlungsvorgängen *unmittelbar* bewirkt und befruchtet wurde, bedurfte sie auch solcher Typen, die ihren Persönlichkeitsgehalt mit ihrem betreffenden Zeitausdruck identifizierten. Diese Künstlererscheinungen rhythmisierten ihre

Zeit in gleichem Verhältnis, wie sie durch ihre Zeit bedingt waren. Das Ergebnis trug ein durchaus eindeutiges Stilgepräge. Aber auf Perioden strömender Produktivität folgen immer solche einer meerhaften Zusammenfassung. Dann tritt der schöpferische Prozeß als Erlebnis energetischer Temperamentsentfaltung, die aus der *Anschau* zu ordnerischem *Aufbau*, aus einem *Sinnenhaften* zu *geistiger* Disposition vorschreitet, zurück und wandelt sich zur passiven *Überschau*, zum *Reflex*, zur *Erinnerung sinnlicher*, durch den *Geist* geordneter Bestände und Formwelten; dann werden die dynamischen Kräfte des *Temperamentes* zusammengefaßt in den Bezirk der empfindlichen *Seele*, dann besteht das Kunstwerk, wie Kurth treffend in seinem Bruckner-Buch bemerkt, nicht mehr in einem »Herausstellen« sondern in einem »Hervorrufen«. Die letzte Resultante einer in sich vollendeten Kultur zieht immer das in den Bereich der *Seele* verlegte Erlebnis. Welten, ursprünglich im träumerischen Spiel gestaltet, von der *Hand* ihres Schöpfers immer noch deutlich durchwaltet, solange diese klingend Stern an Stern stellte, kreisen nach ihrer Gesamtbezwingung im eigenen Spiel, das nur noch vom *Hauch* ihres Schöpfers durchhallt wird. Dieser Hauch gleicht dem sonntäglichen Überblick von Welten in den Zusammenblick von Welt, der nach siebenfacher Erleuchtung zwischen geistiger Empfängnis und sinnlicher Formung sich im sammelnden Spektrum der Seele einte. Wenn Gott am siebenten Tage nichts mehr schuf, so war das Ergebnis der »Kontemplation« die Erschaffung der *Seele*! Auch die Kunst kennt solchen siebenten Tag, solch liebevolle Überschau, wenn die Zeit ihren eigenen Odem anhält, weil alles von ihr schon durchatmet ist. Dann haben die Dinge ihren eigenen Klang erhalten, schwingen im Gefüge ihrer eigenen Weise, scheinbar losgelöst vom ordnerischen Willen ihres Schöpfers, der zwar nicht mehr als gestalterischer Eingriff spürbar wird, nicht mehr als *Temperamentsäußerung*, wohl aber als *seelische* Rückspiegelung, als atmosphärische Verwebung und Verflechtung der Dinge miteinander, aufrauschend aus dem ruhenden Geheimnis des von ihnen erschütterten *Raumes*! Nicht mehr die Dinge *selber* sind das Wesentliche, sondern der kosmische Reigen ihrer Bewegungszüge, das vielfältige Ineinander ihrer Kreisbahnen, aus deren Lichtgewebe ein dunkler Orgelpunkt aufschwillt, das Bild Gottes, bezwungen vom kreisenden Gebet der Dinge als *Seele*, als *Raumharfe*! Eine solche Schöpfernatur war Anton Bruckner, ein durchaus feiertäglich gestimmter Mensch, ein gewaltiger Überschauer, ein mystischer Künder *seelischer* Zusammenklänge, die über das Gesetz rein *organischer* Zusammenhänge hinausgriffen. Und wenn der Meister auf das Titelblatt seiner Neunten Sinfonie in lapidaren Lettern das Motto schrieb: »Dem lieben Gott gewidmet«, so enthält dieser Satz den Schlüssel zur Kammer der Brucknerischen Seele, öffnet die gestalterische Art und Absicht des Meisters, das rhythmisch vielfältige Spiel und Gefüge melodisch-verästelter Linienzüge, erschauernd unter dem Orgelpunkt göttlicher Herkunft, und die

Durchwirkung beider Prinzipe zur farbigen Atmosphäre klanggesammelten und klanggesättigten *Raumes*!
Es sind bisher Bücher über Bruckner verfaßt worden, teils analytisch durchfurchender, teils philosophisch umschreibender Manier. Ohne Zweifel wurde in beiden Fällen manches Erkenntnisreiche zutage gefördert, doch fehlte immer noch die Synthese, die überzeugend Persönlichkeit und Werk miteinander verknüpfte, die die im Werk abgelagerte Summe scheinbarer Widersprüche aus dem schöpferischen Grundakkord der Brucknerischen Psyche zu klären verstand. Diese Tat energischer und restloser Verdeutlichung verdanken wir der umfangreichen Arbeit *Ernst Kurths*. Schon der weitentworfene Rahmen des Ganzen, das nachdrückliche Verweilen auf allen stilistischen Voraussetzungen, die in sich selber vollendete Abgrenzung erfuhren, erhellt die intuitive Notwendigkeit des Verfassers, alles zusammenzuschließen, was das Gesamtresultat »Bruckner« bedingte. Zunächst wird das Wesen der mystischen Seele Bruckners an den Gegensätzen der Klassik und Romantik wunderbar sicher abgewogen. Im Mittelpunkt der einführenden Betrachtung steht der romantische Ausdruckswille als Schwebeschicht zwischen klassisch-kontureller Prägung am Oberflächenspiegel, an der sinnlich betonten Außenhülle der Welt und dem tiefversponnenen Innenkern des ganzen Weltgebäudes, der urlichthaften Ausstrahlung der Brucknerischen Kunst. Beide Stilphänomene, das klassische wie das mystische, wenden sich nach Kurth gegen die romantische Dämmersphäre, gegen die Schwebeschicht zwischen Welt-*Ursache* und Welt-*Wirkung*! So kommt Kurth zu der präzisen Formulierung, daß der romantische Glanz der Brucknerischen Musik von einem anderen Grundstand aus seine Farbe empfing als die allmählich sich in der Romantik auflockernde und schließlich auflösende klassische Gestaltungsart. Klassik und Mystik sind für Kurth die beiden großen Ruhepole der Kunst; auf die Klarheit der *Formen* antwortet die Klarheit der *Konzeption*, die Klarheit des schöpferischen *Planes*, des *Ursprunges*, dem alle Formen entsprangen. Bruckner geht tatsächlich auf den Ursprung der Formen zurück, doch handelt es sich bei seiner Rückführung auf den lichten Urkern hin nicht etwa um eine solche des ersten sondern des siebenten Tages. Den Weg von Klassik zu Mystik verfolgt Kurth über die Durchgangszone der Romantik, in deren Bereich Bruckner zeitlich hineingestellt war. Er sieht in Bruckner den *einen* »großen Augenblick«, auf den die Romantik längst gewartet hatte, um sich aus ihrer gärenden Unrast, aus ihrer gewittrigen Ballung und zeitlichen Verkrampfung in überzeitliche Ruhe zu erlösen. Bruckner wird somit zum Erfüller und Überwinder der romantisch-expressiven Spannung erhoben. Aber noch mehr: in seiner Um- und Einkehr auf das Urprinzip aller Weltbestände wie Weltvorgänge spiegelt er nicht nur romantische Gefühligkeit, sondern auch, wie sich Gegensätze berühren, jene formbewußte Tendenz klassischer Gestaltung wider. So weitet Kurth den Kreis musikhaften Geschehens selbst

über die Bruckner unmittelbar benachbarte Romantik hinaus und rundet das Werk des Meisters ab als den »geschichtlich bedeutungsvollsten künstlerischen Niederschlag der abendländischen Musik überhaupt«. Solch absolute Schätzung birgt immer die Gefahr subjektiver Willkür in sich, wenn sie lediglich einer spontanen Empfindung entspringt. Im Falle Kurth aber liegt eine so unbedingte, sachgemäße und heilig ernste Begründung vor, die sein ganzes Buch auf das Sorgfältigste durchzieht, daß man, so man unvoreingenommen Seite um Seite den beweiskräftigen Inhalt auf sich wirken läßt, die kühnen und neuen Ideengänge und Schlußfolgerungen Kurths sich zu eigen macht, die Art und Technik seiner ungemein klaren Analyse aufmerksam nachtastet, die hier zum erstenmal aufgestellte, alles überragende Wertung Bruckners und seines Werkes mit schlagender und zustimmender Selbstverständlichkeit anerkennen muß. In unserer Zeit kritizistischer Selbstbefleckung sowohl in Kunstdingen als auch in Kunstbetrachtungen, in unserer Zeit rationalistischer Verarmung und deutelnder Skepsis, die ihren Blutmangel an wirklich schöpferischer Kraft und *Kontinuität* hinter raffinierter Ausbeutung mehr oder minder interessant journalistischer »Einfälle« zu bemänteln sucht, die nur solchen Kunsterzeugnissen das Wort spricht, die der momentanen und deshalb flüchtigen »Verwertbarkeit« entgegenkommen, indem diese ein augenblickliches Reizbedürfnis befriedigen, in solcher Zeit wirkt ein Buch wie das Kurthsche über alle Modetorheiten und ebenso modisch leichtgeschürzten Urteile hinweg als sammelnder, fester Pol im Tanz der tausend Schatten! Und auch der Stoff, das Thema dieses Buches, die große unzeitgemäße Persönlichkeit Bruckners und seines Werkes reckt sich endlich einmal aus allen Irrtümern, aus den Niederungen der Großstädte gipfelklar empor, aus jenen Irrtümern, die von seiner Geistesarmut, seinem Mangel an Erfindung und seiner formalen, uferlosen Wirrnis zu berichten wußten. Die Erkenntnis Kurths von den innerlichsten Gesetzmäßigkeiten der Brucknerschen Psyche, in der die Gefühlskrisis romantischer Ausdrucksbeschwörung ebenso überwunden wurde (Schumann) wie auch die starre Dogmatik einer abgeschliffenen klassizistischen Gestaltungsmanier (Brahms), wird nunmehr mit der wachsamen und unerbittlichen Konsequenz, mit der straffen Logik des wissenschaftlich eminent begabten und feinfühligen Menschen bis in ihre zartesten Ausschwünge hinein verfolgt und entblößt, ohne dabei das irrationale Geheimnis dieser Musik durch zweifelhafte Spekulationen anzutasten. Kurth vermeidet aus letzter Ehrfurcht und um der Sauberkeit seiner Sache willen, für die er meiner Ansicht nach die entscheidende Lanze gebrochen hat, jede irgendwie poetisierende Ausschmückung, findet sich nirgends bei der Zerlegung des Brucknerischen Werkbaues mit der rhetorischen Geste allgemein gehaltenen Schlagwortes ab, sondern wahrt letzte und einfachste Klarheit auf Kosten eines vielleicht geschmeidigeren und preziöseren Textes. Dabei lenkt er unbemerkt das Interesse an seinem Buche von sich selber ab, gibt sich

seinem Stoffgebiet so leidenschaftlich hin, daß er als Ergebnis die großartigste und lapidarste Beweisführung der *immanenten* Zusammenhänge Brucknerischer Formkunst erreicht und zunächst einmal den bisher schärfsten, gegen Bruckner erhobenen Einwand schöpferischer Ungleichwertigkeit und Undichte entkräftet. Leidenschaft der Sachlichkeit zeichnet Kurths Arbeit aus, in der auch jene Begeisterung eines »ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn« deutlich fühlbar bleibt. Und es ist durchaus nicht zuviel gesagt, wenn man die Kurthsche Leistung mit dem Prädikat einer *Schöpfungsgeschichte der Musik* schlechthin auszeichnet. Die zeugerischen Vorgänge aus kleinsten, motivischen Partikeln, aus kaum wesenhaften Splittern über dem dunklen Dröhnen des Orgelpunktes sich dem Urschoß aller Dinge enthebend, ihre allmähliche Straffung zu kontureller Deutlichkeit, bis sie sich im lapidaren Thema zu gestalterischer Majestät emporrecken und von der steilen Kammlinie des Unisono allmählich wieder abdachen, um in das elementare Grunddröhnen tremolierender Pauke zurückzufließen, oder wie Kurth so herrlich bemerkt, die wesenlose *Weite* und *Leere* im Atemzug einer Generalpause zu »verdichten«, diese spezifisch Brucknerische Formanlage und Formbewältigung wird im hervorragenden Mittelteil des Buches vor Abschluß des ersten Bandes mit subtilster Hand aufgedeckt. Hier wird vor allem zwingend der zweite gegen Bruckner erhobene Vorwurf seines Mangels an Erfindung völlig zunichte gemacht. Denn solange man die Einzelmomente als wohl triebkräftiges Material wertete, aber im Gesamtorganismus die weitertragenden Beziehungen vermißte, solange mußte allerdings die Brucknerische Erfindung als solche unwirksam bleiben, also auch als im letzten Sinne unproduktiv und gestaltungsarm. Die Verfechter der musikalischen Einfallstheorie, die nur mit der Elle an begrifflich abgelagerten Gebilden zu hantieren wissen, würden staunen, wenn ihnen einmal das schöpferische Geheimnis in absoluto aufginge, für das gerade Bruckner typischstes Beispiel bedeutet. Auch jene »maßgeblichen« Beurteiler, die erst auf der Höhepunktsentfaltung Bruckners im eigentlichen Thema ansetzen, das Vorher und Nachher aber als eigentlich unwesentlich mit »wohlwollendem Bedauern« in ihrem Merkbüchlein registrieren, verkennen grundsätzlich die wohldurchdachte, künstlerisch genial disponierende Art des Meisters. Das Thema Bruckners ist nicht *Beginn*, sondern *Erfüllung*! Es ist die sonntägliche Summe siebenfacher Schöpfungstage, es ist die Zusammenfassung aller motivischen Energien und steht durchaus im Gegensatz zu Beethovens Themenmodellierung, die ein von vornherein an den Kopf des Werkes vorangestelltes, peinlich durchfeiltes Tonsymbol im weiteren Verlauf in seine Einzelatome durch eine immanente dynamische, rhythmisch demonstrierte Dämonie höchst kunstvoll spaltet. Ausnahme hiervon bilden die Anfänge der 7. und 9. Sinfonie Beethovens, in denen Bruckner bereits vorgeahnt wurde. Zur thematischen Fixierung Bruckners führen die reich verschlungenen Pfade motivischer Metamorphose, die von Kurth in

ihrem Entwicklungsgang nachdrücklich verfolgt werden. Zu dieser thematischen Fixierung gehören auch die »langatmig ausgesponnenen« Sequenzen mit ihrem fakturmäßig sich immer gleichbleibenden Neuansatz, der in seiner Stufe um Stufe höher klimmenden Anstiegsbewegung zur Gipfelkrönung des Themas vorwärts schreitet, oder nach der bereits erbrausten Gewalt gebieterisch beschworener Gestalt wieder Stufe um Stufe abwärts fällt bis in den klaffenden Schacht erwartungsvoller Generalpausenerregung. Wer nur von Episode zu Episode springen kann, wird allerdings in diesem Vor- und Nachher des Brucknerischen Themas nichts im *gestalteten* Sinne Bedeutendes erkennen. Wer aber die unzweifelhafte Notwendigkeit solcher scheinbar formaler Brüche genau untersucht, wird bewundernd die gerade in ihnen verborgen wachsende Spannungsintensität gewahren, wird begreifen, daß in Bruckner zum ersten Male in der Musik die geniehafte Erfüllung schöpferisch gestalteten *Crescendos* und *Decrescendos* erstand! Hier ruht wohl das größte Geheimnis seiner Persönlichkeit, das Kurth völlig zu entschleiern verstand.
Und es eröffnet sich gleichsam von so tiefgründiger Schau des Verfassers aus der Blick klar auf das zielhafte Streben der romantischen Musik überhaupt. Es handelte sich nämlich in der Romantik, mit einem Wort präzisiert, um die schöpferische Bezwingung des Crescendos und Decrescendos. Was der polyphon verzweigte stimmengeschichtete Stil des Mittelalters als *akustisches* Phänomen melodisch-rhythmischer Linienzüge vollendet hatte, die Bewältigung des *Raumes* in den Fesseln *architekturalen* Klanggewebes, wurde in der Romantik von einer anderen Problemstellung aus abermals angegriffen. Jenes Raumerlebnis wurde als farbig atmosphärischer Niederschlag durch das musikalische Mittel der *Harmonik* eingefangen. Die Romantik in ihrem spekulativen Drange ging nicht mehr von der Selbständigkeit kunstvoll gegliederter Linienklarheit aus, sondern kreiste um das noch ungelöste *vibrierende* Geheimnis naturhaften Tonkörpers an sich. So wurde die melodisch-thematische Intuition vom Klangkomplex aufgesogen, ihre nur noch im »Ausdruck« verhaftete Existenz gab der Vibration naturhaften Tönens künstlerisches Gepräge durch das irisierende Spiel *harmonischer* Wandlungswerte. So bedeutet auch das Brucknerische Thema nicht mehr die nur musikhafte Konzeption einer mehr oder weniger kühn ausschwingenden Linie, sondern es ist die Erfüllung treibenden Crescendos und abflauenden Decrescendos, es ist jener Moment, wo sich die beiden gegensätzlichen und doch einander bedingenden Dynamiken von *Weltursache* und *Weltwirkung* begegnen. *Weltursache* und *Weltwirkung* aber sind ohne das *räumliche* Gesetz unmöglich, in dem sie sich auswirken können. Das Thema Bruckners symbolisiert somit das *Gesetz* des *Raumes*, jene Klimax vom Aufeinanderprall der zwei schöpferischen Urkräfte des Auftriebes und des Ablaufes.
Daß aber dieses Kräftespiel vom An- und Ablauf bei Bruckner nicht einer einzigen gradlinigen Kurve entspringt, daß es sich in einer äußerst empfind-

lichen Struktur, in einer unregelmäßig verlaufenden Wellenbewegung vollzieht, und daß sich innerhalb dieser unter- und übereinandergeschobenen polyphonen Dynamik doch ein immanentes, formbewußtes Geschehen abspiegelt, dafür hat Kurth in seiner analytischen Betrachtung der Brucknerischen Gestaltungstechnik das entscheidende Wort gesprochen. Dieser Hauptteil seines ersten Bandes in seiner kühn-klaren Disposition geht zunächst vom »dynamischen Formprinzip« bei Bruckner aus und wirft den lapidaren Satz auf: »Bruckner hat nicht die *Form* sondern das *Formen* erneut«. In diesem Satze ruht überhaupt der Schwerpunkt Brucknerischen Grundzuges. Gegen seine Art formerischen Willens wird das Verhältnis zu den klassischen *Umrissen* abgegrenzt, von dort zu den romantischen Tendenzen übergeleitet, die Bruckner in ihrer vielfältigen und vielspältigen Energie aus tendenziöser Verkrampfung zu schöpferischer Entladung führte. Die »Kraftwelle« Bruckners, als *Voraussetzung* gegeben, muß in ihrem elementaren Drang und Ausbruch sich solchen Formates bedienen, das ihren Wurf restlos in sich auffangen kann, und so kommt Kurth zur Schlußfolgerung, daß gerade das sinfonische Erlebnis alle in Bruckner strömenden Erregungen zu letzter Verdeutlichung sammeln konnte. Gegen die in Programmatik verflachte Musik der Romantik verkörpert Bruckner gleichsam wieder den »absoluten« Begriff musikhafter Begebnisse, und was mit Kurth »den Eindruck des Kosmischen« in Bruckners Musik von neuem hervorruft, erklärt der Verfasser als »das Verspüren des schöpferischen Hauches, der Bruckners Formgewalt und seine ganze Gestaltungsart weit über alles technisch Faßbare hinaus umweht«. Mit dem Hinweis der Erfassung »sinfonischer Dynamik« aus der »sinfonischen *Innen*struktur« schließt das erste große Kapitel dieses Buchteiles ab und greift mit dem zweiten Kapitel zur analytischen Forschung der musikhaften, stofflich abgelagerten Organik bei Bruckner über. Die »Kraftwelle« Bruckners wird nun auf ihr stilistisches Ziel hin zur »sinfonischen Welle« ausgeweitet. Aus der »Motivik des Werdens« prägen sich die thematischen Gebilde bei Bruckner. Aber diese »Motivik des Werdens« auf der Woge sinfonisch flutender Vorgänge ist eine höchst komplizierte und bedurfte zu ihrer Ergründung schöpferischer Elemente einer sorgfältigsten Blickverfolgung. Alle Einzeleigentümlichkeiten werden deshalb als wesentlich im Gesamtplan herangezogen, und ob Kurth beispielsweise auf der Bedeutung Brucknerischer Generalpausen verweilt, oder ob er das Gefüge großer Linienspannung bei Bruckner aus den vielfach gebrochenen Teilzügen und aus den scheinbar figurativen »Begleitstimmen« zur melodisch-rhythmischen *Einheit* zusammenfügt, das ist höchst bewundernswert. Immer wirkt die streng sachgemäße Art seiner wissenschaftlichen Spürkraft und Intuition auf das Stärkste überzeugend. Die Erkenntnis von den Unregelmäßigkeiten im Gesamtspiel der einzelnen Stimmbögen, vom ungleichzeitigen Fluktuieren der einzelnen Höhepunktsmomente im querschnittlichen Bild der musikalischen Faktur, vom

plötzlichen Verlöschen eines melodischen Keimes und seiner nachbebenden Weiterführung in anderem Instrumentenklang und anderer Registerfärbung, alles das kann nur kurz einen Abriß von der hier geleisteten ungeheuren Arbeit Kurths zur Klärung des Brucknerischen Problems geben. Wie das sinfonische Melos aus tastender Intervallik beschworen wird, wie diese tastende Intervallik gleichsam die melodisch zukünftige Bahn im voraus antizipiert, das hat Kurth vorzüglich in seiner Beschreibung des zweiten Themas vom Allegro des ersten Satzes der 5. Sinfonie charakterisiert. Auch jene vielangefochtenen Unisonolinien Bruckners, aus denen kein »thematisches Bild« abzulesen war, hat Kurth sinnvoll in das Ganze eingegliedert als markantes »Hervortreten rein auf sich selbst gestellter Entwicklungsdynamik«, die zwar »die übrigen Schönheitselemente verdränge«, aber als Kontrast einklangshafter Enge und Kahle zu melodisch-harmonischer, reich blühender Klangweitung diese erst in ihrer ganzen Pracht bedinge. Alle Faktoren musikalischer Kunstmittel finden nach dem beweiserbrachten Urteil des Verfassers somit erst in Bruckner ihre volle Erschöpfung: die Farbe als harmonisch-dynamische Rückung, das kurze Entwicklungsmotiv in seiner allmählichen Tempobeschleunigung als verdichtende Wucht prägnanten Themas, die selbstherrliche Nacktheit der Unisonogänge als Entblößung rhythmisch-dynamischer Gewalt auf seinen Urpuls hin, die klaffenden Generalpausen als sammelnde Energiebecken.

Nachdem Kurth den stofflichen Organismus der Musik Bruckners in all seinen feinsten Gelenken beklopft hat, wendet er sich zum geistigen Gesamtplan, zur Analyse der einzelnen sinfonischen Satztypen. Dieser Analyse schickt er ein meiner Ansicht nach höchst wichtiges Kapitel vorauf, das die Durchbrechung der herkömmlichen Themendualistik im klassisch-romantischen Formschema durch Bruckners Einfügung einer dritten Themengruppe behandelt. Dieses dritte Thema ist meist dem dunkel strahlenden Glanz der Blechbläser anvertraut worden (Kurth bezeichnet es als »Choralthema«), und es entspricht eigentlich jener sonntäglich gesammelten Überschau des Urgeistes über seine Weltschöpfung. In der Grundfarbe dunkel und geheimnisvoll gehalten, aus unfaßbarer Herkunft stammend, denn der Geist weht nirgendwo und überall, trägt es trotzdem die übersinnliche Klangkraft, die lichthafte Umfassergebärde aller Dinge im Reigen weitgespannter Strahlenarme. Dieses dritte »Choralthema« Bruckners ist die thematische Urformel, die von aller kirchlichen Dogmatik losgelöste Sprache frommer, ehrfürchtiger Überschau, in ihm sind Ursache und Wirkung, *Urwille* und *Urbild*, *Dunkelheit* wie *Helle* wundersam miteinander vermählt. Daß Bruckner einen dritten Themenkomplex innerhalb seiner Ecksätze und Adagios aufstellte, war eine bisher schon bekannte Tatsache, mit der man sich, ohne weitere Rechenschaft fordernd, abgefunden hatte. Aber wie Kurth diese *Schlußfolgerung* des dritten Themas zurückführt auf ihre *Ursache*, das war bisher verhüllt geblieben.

Es ist eine spezifische Eigentümlichkeit Kurths, durch die *Summe* seiner Erfahrungen und Betrachtungen immer noch ihre *Einzelwerte* hindurchschimmern zu lassen, im Kleinsten immer keimhaft das Größte zu ahnen und im Größten immer die Erfüllung aller keimhaften Momente noch einmal zu berücksichtigen. Kurth stellt die Summe nicht nur als geschlossene Kette verschiedener Erkenntnisfaktoren auf, als Resultat, das er Schritt um Schritt eroberte, sondern er läßt uns selbst in der Summe die schöpferisch bezwungene Stufenleiter überblicken, er führt in der Summe den gewonnenen Aufstieg als Umkehr des Abstieges wieder bis auf den Ausgangspunkt zurück. So auch in diesem Falle, das dritte Thema Bruckners betreffend. Die thematische Verwandlung aus einer *Zwei*- in die Dreizahl verknüpft Kurth logisch mit dem Brucknerischen Grundprinzip seiner Rhythmik, mit der Stoß- und Tragkraft seines sinfonischen Willens und Baues. Und er erhellt mit geradezu beispiellos genialer Einsichtigkeit aus dem typischen 2+3-Rhythmus Bruckners die Antizipation des Brucknerischen Satzgefüges überhaupt. Wenn keine noch so geschickt kombinierte Beweisführung die Zweifel an Bruckners geistig formaler Dispositionsfähigkeit hätte zerstreuen können, so diese hier! Welch hohe Meisterschaft spricht aus solchen Vorgängen! Welch überwältigende Logik paart sich hier mit leidenschaftlicher, künstlerischer Entladung! Kaum merkbar für den oberflächlich Hörenden, der in Bruckners dynamischen *Notwendigkeiten* nur Unordnung vernimmt!
Kurths Analyse der einzelnen sinfonischen Satztypen Bruckners reiht sich seinem klärenden Einblick in die musikhafte Struktur der Werke *seines* Meisters ebenbürtig ein. Namentlich sei auf seine Erläuterung des Brucknerischen Finales hingewiesen, in dem auch er als erster die letzte Entladung des ersten Sinfoniehauptthemas erspürte, das, zunächst noch von den Zügen thematischen Materials aus den übrigen Sätzen entstellt, sich schließlich in seiner klaren Majestät über dem ganzen Weltgetümmel emporreckt wie die Sonne am ersten und letzten Tag!
Alles Große wird aus *Ehrfurcht* und *Glauben* heraus geboren, wie auch wiederum alle Erkenntnis des Großen nur aus Ehrfurcht und Glauben heraus bezwungen werden kann! Diese Ehrfurcht und dieser Glauben bergen als einzige das schöpferische *Gesetz* und erwecken jenes Geheimnis von immanenten *Zusammenhängen*, das den Weisungen der »inneren Stimme« folgt. Denn die innere Stimme ertönt nur dort, wo Ehrfurcht und Glaube sich paaren. Wie einem Anton Bruckner aus *Ehrfurcht* und *Glauben* das Kind seiner Werkschöpfung entsprang, das der klingenden *Liebe* voll ist, so führten Ehrfurcht und Glauben Ernst Kurth die Feder, die liebend von dieser klingenden Liebe Bruckners mit beredter und reiner Zunge verkündete!

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 497 (23. Oktober 1925). — »Altberliner Erinnerungen an Johann Strauß« von *J. Landau.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 467 (2. Oktober 1925). — »Georg Schumann« von *Leopold Schmidt.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (2. Oktober 1925). — »Die Erneuerung der italienischen Musik« von *Carlo Belli.* »Die italienische Musik, die sich jetzt schon zu einer schönen Geistigkeit erhebt, hat alle ephemere Sinnlichkeit und Unbedenklichkeit hinter sich gelassen.«

ESSENER VOLKSZEITUNG Nr. 38 (20. September 1925). — »Grundsätzliches zur Farblichtmusik« von *Georg Anschütz.* »Das Prinzip als solches verdient es, daß sich die gebildete Welt mit ihm befaßt . . .«

GERMANIA (27. September 1925). — »Wie hören wir Musik?« von *Bertha Witt.*

KÖLNER TAGEBLATT (10. Oktober 1925). — »*Gustav Brecher* über ›neue Musik‹.« »Wie viele junge Komponisten schreiben heute Opern, ohne sich überhaupt erst darüber klar geworden zu sein, welche Art künstlerischer Einstellung der Apparat des Theaters überhaupt erfordert!« Der Artikel begründet Brechers Ansicht, nur noch Uraufführungen von solchen Werken zu bringen, die zweifellos von künstlerischer Bedeutung oder zum mindesten von theatralischer Wirksamkeit sind.

KÖLNISCHE ZEITUNG (24. September 1925). — »Richard Wagner als Regisseur« von *Herbert Graf.* — (8. Oktober 1925). — »Musik und allgemeine Bildung« von *Ernst Bücken.* — (10. Okt. 1925). — »Beethoven im Rheinland« von *Karl Gerhartz.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (8. Oktober 1925). — »Musik auf Bali« von *Curt Sachs.*

LEIPZIGER TAGEBLATT (18. Oktober 1925). — »Das tönende Musikbuch« von *Gisella Selden-Goth.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG Nr. 540 (24. Oktober 1925). — »Der Altmeister der italienischen Oper« von *Walter Dahms.* Eine Studie über Scarlatti.

MERSEBURGER CORRESPONDENT (7. Oktober 1925). — »Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte« von *F. W. Weber.*

NATIONAL-ZEITUNG (23. September 1925). — »Wie hören wir Musik?« von *Siegmund Pisling.*

NEUES WIENER JOURNAL (18. Oktober 1925). — »Bei Maurice Ravel« von *Berta Zuckerkandl-Szeps.* Interessante Gespräche zum Teil auch politischen Charakters. »Seit zwei Jahren hat sich Ravel, dem das Leben in Paris allmählich zur Qual wurde, weil es die schöpferische Konzentration unmöglich macht, in die Einsamkeit geflüchtet.«

NEUE ZÜRICHER ZEITUNG (27. September 1925). — »Jugoslawische Musik« von *S. Fr.* — (5. und 7. Oktober 1925). — »Zwingli als Musiker« von *E. M. Fallet.* Ein längerer, das Thema vielseitig beleuchtender Aufsatz, der unter anderem auch auf das Verhältnis Zwinglis zu Glarean eingeht.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (25. September 1925). — »Probleme des modernen Theaters« von *Herbert Graf.* Der Autor sieht im Bayreuther Festspielhaus die Anregungen für das Theatergebäude der Zukunft.

SCHWÄBISCHER MERKUR (28. September 1925). — »Französische oder spanische Impressionsmusik?« von *Reiff.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT Nr. 479 (14. Oktober 1925). — »Aus Württembergs Musikgeschichte« von *Donald Stuart.*

THÜRINGER ALLGEMEINE ZEITUNG (18. Oktober 1925). — »Busonis Angesicht« von *G. E. Jacob.*

VOSSISCHE ZEITUNG (3. Oktober 1925). — »Das Konzertprogramm« von *H. G. Pringsheim.* — (4. Oktober 1925). — »Der Bourgeois im Musiker« von *Adolf Weißmann.* »Aber das Bürgerliche findet doch seine stärkste Stütze im Musiker.« — (10. Oktober 1925). — »Neue Wege zur Oper« von *Paul Schlesinger.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 39/43 (September/Oktober 1925, Berlin). — »Anton Schindlers Persönlichkeit im Spiegel seines Tagebuches« von *Reinhold Zimmermann*. — »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« von *Hans Kuznitzky*. — »Von den Betrachtungsarten der Musik« von *Robert Hernried*. — »Um den Prüfungserlaß herum« von *Paul Schwers*. — »Alberich« von *H. W. v. Waltershausen*. — »Musikalischer Anti-Nationalismus« von *Walter Abendroth*. »International ist nur die Zivilisation. Alle Kulturen sind national.« — »Offener Brief an Herrn Professor Fritz Jöde« von *Karl Hasse*. — »Der 100jährige Strauß« von *Ludwig Misch*.

BLÄTTER DER STAATSOPER VI/1—2 (September/Oktober 1925, Berlin). — »Der Leidensweg des Fidelio« von *Julius Kapp*. Der Aufsatz benutzt Quellen des Archivs der Staatsoper und teilt folgenden Brief des Grafen Brühl an Beethoven — eine Antwort auf den Plan einer Oper »Melusine« — mit: »Der Musikhändler Schlesinger hat mir eröffnet, daß Euer Hochwohlgeboren nicht abgeneigt wären, eine deutsche Oper für das Berliner Theater zu schreiben, und mit größter Bereitwilligkeit nehme ich dieses Anerbieten an, da es der von mir geleiteten Bühne nur zu wahrhafter Ehre gereichen kann, von einem Manne, welcher in der Kunstwelt so hoch steht, als Euer Hochwohlgeboren, ein eigens für dieselbe komponiertes Werk auf die Szene zu bringen.« Der Brief schließt damit, daß Brühl die geplante Oper der Wahl des Textes wegen, der mit E. T. A. Hoffmanns »Undine« Ähnlichkeit besaß, für nicht besonders geeignet hält. — »Fidelio-Darstellerinnen« von *Paul Alfred Merbach*. — Heft 2 bringt Einführungen zur »Afrikanerin«. — »Meyerbeers Werke an der Berliner Oper« von *Julius Kapp*.

DER KUNSTWART 39. Jahrg./1 (Oktober 1925, München). — »Die Oper in Deutschland« von *Franz Grahl*. Der Autor fordert unter anderem für jede Opernbühne »einen hochkünstlerischen Musikdramaturgen«.

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 411/412 (September/Oktober 1925, Berlin). — »Der Sturmlauf gegen den Preußischen Ministerialerlaß« von *Artur Holde*. — »Wichtige juristische Winke für den Musiklehrer« von *Fritz Stege*. — »Georg Schumann« von *Herbert Biehle*.

DIE MUSIKANTENGILDE III/7 (1. Oktober 1925, Berlin). — »Unsere Stellung zu Bach« von *Hermann Reichenbach*. — »Wort und Ton« von *Fritz Reusch*. — »Vom melodischen Gehalt der Durtonleiter« von *Fritz Jöde*. — »Vom Sinn der Melodie bei Bach« von *Ekkehart Pfannenstiel*. — »Moll im Elementarunterricht« von *August Halm*.

DIE MUSIKERZIEHUNG II/10 (Oktober 1925, Berlin). — »Anton Bruckner und die Jugend« von *Franz Moißl*. — »Erziehung zur Kunst« von *Müller-Freienfels*.

DIE MUSIKWELT V/10 (1. Oktober 1925, Hamburg). — »Walzerapotheose« von *Richard Specht*. »Aber jetzt regt sich ein anderes, ein junges Österreich, und wenn es lebt, wird es mit Johann Strauß leben. Weil er seine Seele ist . . .« — »Keußlers Monodram ›Die Gefährtin‹« von *Paul Nettl*. — »Krankheiten des Musikers« von *W. Schweisheimer*.

DIE STIMMBILDUNG III Nr. 1/2 (Oktober 1925, Wien). — »Pädagogik der Stimmbildung« von *Otto Iro*. Hauptsächlich wird die »Resonanzbildung der Frauenstimme« behandelt.

DIE STIMME XX/1 (Oktober 1925, Berlin). — »Wie erzielt man den Registerausgleich?« von *Hans Erben*. — »Vom Bariton zum Tenor« von *Albertine Zehme*. — »Wie ich mir die Einrichtung der ›ersten‹ Jugendkonzerte denke« von *Wilhelm Hastung*. »Die Jugend muß zuerst die Klangmöglichkeiten der Orchesterinstrumente kennen lernen, ehe man an das Analysieren von Sinfonien gehen kann.«

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/13/14 (Oktober 1925, Dortmund). — »Die Beeinflussung der Atmung durch die Psyche« von *A. Moll*. — »Neutöner und Schulmusikpflege« von *Joseph Schuberth*. — »Musik und Erziehung« von *Hans Freyer*.

HELLWEG V/39—42 (September/Oktober 1925, Essen). — »Musikalische Formen« von *Paul Greef*. — »Das ›Geistige‹ in der Musik« von *G. W. v. Waltershausen*. — »Ein neuer Dämpfer für Streichinstrumente?« von *Robert Hernried*. »Ein ganzes großes Streichorchester kann so blitzschnell die Dämpfer ein- und ausschalten, ohne daß das Publikum vom äußeren Vorgang etwas merkt und ohne daß das Spiel unterbrochen wird.« Erfinder ist der Mechaniker W. Baumbach. — »Joseph Haas und unsere Zeit« von *Jos. M. G. Lossen-Freytag*.

MELOS IV/12 (September 1925, Berlin). — »Die Musik der Jugendbewegung« von *Hermann Reichenbach*. »Es läßt sich nicht mehr leugnen, daß eine Generation herangewachsen ist, die in kein Konzert geht und gehen wird, die kein Konservatorium absolviert hat und absolvieren kann. Die aber eine Bachsche Chorfuge vom Blatt singt, ihre Scheinsche Suite im Kopf trägt

und ihr Leben in Musik wie die Musik im Leben verankert hat.« — »Neue Gemeinschaftsmusik« von *Ludwig Weber.* — »Die Voraussetzungen der Polyphonie in der Jugendmusik« von *Fritz Jöde.* »Zwiesprache halten, d. h. in einer Vielzahl lebendiger Stimmen miteinander bauen können, wird einer Zeit und ihren Trägern aber erst dann zur inneren Notwendigkeit, wenn sie im ganzen in Sein und Tun der einsam ragenden Säule des Individuellen entsagt und sich zur Vielstimmigkeit in der Einheit als zu einem Gesetz ihres Lebens bekannt hat.« — »Gegenwartsforderungen an Form- und Stillehre« von *Fritz Reusch.* — »Die Musik im Gemeinschaftsleben der deutschen Jugendbewegung« von *Hilmar Höckner.* — »Die Volksmusikschule« von *Fritz Reusch.* Der Aufsatz enthält einen »Arbeitsplan einer Volksmusikschule«. — »Jugendmusikliteratur« von *Hans Mersmann.*

MUSICA SACRA 55. Jahrg./10 (Oktober 1925, Regensburg). — »Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang« von *P. Wagner.* — »Was bedeutet die neue liturgische Bewegung für die Kirchenmusik?« von *Andreas Weißenbäck.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XV/8—10 (August/Oktober 1925, Wien). — »Was soll der Klavierspieler vom Bau des Klavieres wissen?« von *Arthur Kohn.* — »Nietzsche-Gedanken« von *Fr. Matzenauer.* — »Zur Rhythmik Johann Straußscher Walzer« von *R. Tenschert.*

NEUE MUSIKZEITUNG XLVII/1—2 (Oktober 1925, Stuttgart). — »Conrad Ferdinand Meyer und die Musik« von *H. Keller.* (Mit einem Verzeichnis der Vertonungen Meyerscher Dichtungen.) — »Kriegsmusik« von *Ernst Bücken.* »Im Laufe der Zeiten blieben die einfachen Formen der Kriegsmusik der Jungbronnen, aus dem Heilkraft zu schöpfen auch die größten Musiker nicht verschmäht haben.« — »Zur Johann Strauß-Jahrhundertfeier« von *Theodor Haas.* — »Palestrina, Schütz, Bach und Beethoven im Lichte der Stilwandlungen« von *Karl Hasse.*

PULT UND TAKTSTOCK II/8 (Oktober 1925, Wien). — »Wege und Hindernisse« von *Gerhard v. Keußler.* Eine interessante Anregung, Ehrengerichte einzusetzen, die Verletzungen der künstlerischen Standesehre aburteilen sollen. — »Über das Auswendig-Dirigieren« von *Ernst Kunwald.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/33—36 (September/Oktober 1925, Köln). — »Die wirtschaftliche Ausnützung des Aufführungsrechtes in Deutschland. (Ein Wort in letzter Stunde)« von *Gerhard Tischer.* Ein Aufruf zur endgültigen Verschmelzung der beiden Gesellschaften für musikalische Aufführungsrechte, der »Afma« und »Gema«.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 83. Jahrg. Nr. 38—42 (September/Oktober 1925, Berlin). — »Die musikalische Wiedergeburt der Jugend« von *Otto Reuter.* — »Johann Strauß und die Operette« von *Karl Westermeyer.* — »Betrachtungen zur Musik der Gegenwart« von *Ferd. Scherber.* — »Bach im alten Weimar« von *Wilhelm Heimann.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE IV/10 (15. Oktober 1925, Wien). — »Zum Stand der Gitarristik in Rußland« von *Alois Beran.* — »Über einige Kompositionen Beethovens für Mandoline« von *Alfred Orel.* — »Vom Gitarrenbau« von *Hermann Kilian.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/10 (Oktober 1925, Nürnberg). — Das Heft ist Joh. Seb. Bach gewidmet und bringt Aufsätze von *Eugen Segnitz, Wilhelm Heimann* u. a.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg./10 (Oktober 1925, Leipzig). — »Offener Brief an Dr. Alfred Heuß in Sachen der Konservatorien« von *Heinrich Zöllner.* Dazu ein »Antwortschreiben« von *Heuß.* — »Die Vorbachsche Orgelmusik und Einiges über ihre Reproduktion« von *Günther Ramin.* Äußerst wertvolle Vorschriften für die Wiedergabe der alten Werke. — »Felix Draeseke und die Form« von *Georg Seywald.* — »Briefe Hermann Kretzschmars an Felix Draeseke« von *Otto zur Nedden.* Man findet hier u. a. Interessantes über Kretzschmars Stellung zu Strauß und Reger. — »Arnold Schönberg — Preußischer Kompositionslehrer« von *Alfred Heuß.* Der Autor spricht sich gegen Schönbergs Berufung aus.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/1 (Oktober 1925, Leipzig). — »Zwei Ebracher Marienlieder« von *Hanns Dennerlein.* — »Der Kanon im mehrsätzigen klassischen Werk« von *Paul Mies.* — »Vierzig bayrische Tänze« von *Anton Bauer.* Es handelt sich um Tänze, die »noch heute in der Hollerdau, im bayerischen Wald und in der Oberpfalz getanzt werden. Ihre Eigentümlichkeit besteht in der Verquickung des geraden Taktes mit dem ungeraden«. — Verzeichnis der »Vorlesungen über Musik an Hochschulen«.

* * *

AUSLAND

THE CHESTERIAN VII/49 (September/Oktober 1925, London). — »Musik, Zahlenverhältnis und etwas Geschichte« von *Cort van der Linden*. Der Autor behandelt die mathematisch-physikalischen Grundlagen der Musik — Musica est variatio tonorum — und stellt Aussprüche über dieses Thema zusammen von Pythagoras über Boetius, Glarean bis zu Leibniz und Kant. — »Das Orquesta Bética de camera« von *G. Jean-Aubry*. — »Byrd und Elgar« von *John F. Porte*. Der Verfasser vergleicht Byrd (1543—1623), den »Palestrina der Engländer«, mit Elgar, »Englands größtem lebenden Komponisten«.

THE SACKBUT VI/3 (Oktober 1925, London). — »Venedig in Aufruhr« von *Ursula Greville*. — »Über Sänger von morgen« von *Rodney Bennett*. Eine Charakterisierung moderner englischer Liedkomponisten (Peterkin, Bryan, Moeran und Benjamin). — »Augenblickliche Richtungen in der Tschechoslowakei« von *Rosa Newmarch*. — »Zentrale Wohlfahrtspflege für Komponisten« von *L. D. Gibben*. »Fort mit euren Unterstützungen für die Notlage der Komponisten! . . . Laßt die Regierung eine Stiftung für ein bodenständiges Orchester machen, das den gleichen Dienst durch die Tat der Aufführung leisten wird . . .« — »Die goldene Mittelstraße in der Musik« von *Stanley Lucas*. — »Schönbergs Die glückliche Hand« von *Alfred Rosenzweig*.

LA REVUE MUSICALE VI/11 (1. Oktober 1925, Paris). — »Sisyphusarbeit der Musikwissenschaft« von *André Tessier*. — »Ein unbekanntes Bild Mozarts« von *Henry Prunières*. »Der Zufall hat uns kürzlich ein interessantes Bild entdecken lassen, das ziemlich sicher aus der ikonographischen Sammlung des Padre Martini oder der Academia Filarmonica stammt und das uns die Aufnahme Mozarts in die Akademie von Bologna darzustellen scheint.« . . . »Es ist ohne Zweifel das beste Porträt, das wir von Wolfgang an der Schwelle des Jünglingsalters besitzen.« Auf dem prachtvollen Bild sieht man außer dem jungen Mozart zwei Personen, in denen der Autor den Princeps Academiae Petronio Lanzi (oder den Padre Martini selbst?), und den Grafen Baldassare Carrati vermutet. — »Die Madrigale des Juan Brudieu« von *Charles van den Borren*. — »Neue unveröffentlichte Briefe von Lecocq an Saint-Saëns.«

LE MENESTREL 87. Jahrg./39—43 (September-Oktober 1925, Paris). — »Bizet und die spanische Musik« von *Julien Tiersot*. — »Der Rhythmus und seine Spezialisierung« von *Jaques-Dalcroze*.

IL PIANOFORTE VI/8—10 (August-Oktober 1925, Turin). — »Praxis der Musik« von *Luigi Parigi*. — »Alfredo Casella und sein ›dritter Stil‹« von *M. Castelnuovo-Tedesco*. — »Ein musikalischer Streit im 18. Jahrhundert« von *C. Valabrega*. Gemeint ist der literarische Kampf zwischen dem Spanier Eximeno und dem Padre Martini. — »Erik Satie« von *H. Prunières*. Eine Würdigung des in diesem Jahr verstorbenen Komponisten, des großen Anregers eines Debussy und Ravel. — »Einführung in die moderne Musik« von *G. Pannain*. — »Antonio Fogazzaro und die Musik« von *A. Pompeati*. — »Die Tradition der Oper in Wien« von *A. Rosenzweig*.

MUSICA D'OGGI VII/8—10 (August-Oktober 1925, Mailand). — »Verdi und Boito in unveröffentlichten Erinnerungen von *Edvardo Mascheroni*. — »Gesänge aus Lucca« von *Alfredo Bonaccorsi*. — »Robert Schumann als Musikkritiker« von *Gualtiero Petrucci*. — »Palestrina« von *Corrado Ricci*. — »Die ›neue Harmonielehre‹ von A. Gentili« von *Giulio Bas*. — »Die schüchterne Bescheidenheit Verdis« von *Arturo Lancelotti*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXII/3 (September 1925, Turin). — »Die Laute und die Gitarre« von *M. R. Brondi*. — »Die Frauen und die Musik« von *R. Brancour*. Aus dieser das 17.—19. Jahrhundert umfassenden Studie sei folgende Schilderung Marie Antoinettes über die Erstaufführung von Glucks Iphigenie in Aulis mitgeteilt: ». . . Man kann von nichts anderem sprechen, in allen Köpfen spukt eine Aufregung über dieses außergewöhnliche Ereignis. Es ist kaum zu fassen; es bilden sich Parteien, man bekämpft sich, als handle es sich um eine religiöse Frage ... Selbst der Dauphin kommt um seine Ruhe ...« — »Zur Jubelfeier Palestrinas. Die Responsorien der Heiligen Woche« von *J. Tiersot*. Verfasser schreibt entgegen den Ansichten Haberls diese Responsorien sicher Palestrina selbst zu. — »Antonio Salieri« von *C. Serini*. — »Einfache Bemerkungen zur Polyphonie im Altertum« von *D. J. Jeannin*.

Eberhard Preußner

KRITIK

BÜCHER

ERNST BÜCKEN: *Musikalische Charakterköpfe.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Eine Reihe von Aufsätzen zur Ästhetik der Musik (insbesondere der Oper) die, ohne sonderlich in die Tiefe zu gehen, doch verraten, daß der Verfasser sich bemüht, die behandelten Einzelpersönlichkeiten mit eigener Lupe (»als verkörperte geschichtliche Situation«) zu sehen. Anders wie Moos in seinem vorzugsweise kompilierenden großen Werke über die Philosophie der Musik stellt er dabei jeweils einen ihm wesentlich erscheinenden leitenden Gesichtspunkt in den Vordergrund. Den Anfang macht *Metastasio.* Hier benutzt Bücken mehrere bisher noch nicht ausgewertete Briefe des Meisters und erkennt das Wesentliche seiner Kunstanschauung in der rationalen Einstellung und im Primat des Dichterischen. Ein zweiter Aufsatz gilt *Schubert* und *Schumann* als Naturmalern im Lied. Hier wird gezeigt, wie das Naiv-Tonmalerische bei ihnen nach und nach impressionistisch und symbolisch ins Absolut-Musikalische einbezogen wird. Sodann entwirft Bücken knappe Charakterbilder von Hauptvertretern der Musikästhetik im 19. Jahrhundert, zu denen er *Beethoven, Hoffmann, Weber, Schumann, Berlioz, Liszt* und *Wagner* rechnet. Beethoven wird als Wegbereiter der romantisch-musikalischen Künstlerästhetik gezeichnet, die Legende von seiner Unbildung, die schon Sandberger in seinen gesammelten Aufsätzen zur Beethoven-Forschung ad absurdum geführt hat, nochmals abgetan und das Walten der poetischen Idee in seinem Schaffen hervorgehoben. E. T. A. Hoffmanns Bedeutung für die Musikästhetik sieht Bücken darin, daß er im Wagnerschen Sinne der Musik die Rolle einer idealen Deuterin des Dramas zuweist. Webers stets an der Praxis orientierte Musikanschauung wird gebührend beleuchtet und der Meister als Ahnherr der heutigen systematischen musikalischen Forschung gepriesen. Schumann wird als Ausdrucksästhetiker und geistiger Ahn eines Hoffmann und Weber gedeutet; seine zwiespältige Stellung zwischen diesen einerseits und Berlioz-Liszt-Wagner andererseits gibt auch seiner Ästhetik, so geistreich und tief sie in Einzelzügen ist, etwas Widerspruchsvolles. Ein ähnlicher Zwiespalt waltet auch in dem sonst ästhetisch so revolutionären Berlioz: er konnte den Weg zu Wagner nicht finden. Liszts Kunstauffassung wird als evolutionistische gedeutet, wobei Bücken zugleich eine sachlich durchaus berechtigte, nur stilistisch nicht allzu glückliche (vgl. Seite 151) Kritik an der von diesem Meister geforderten Gleichsetzung der musikalisch-geistigen Auffassung mit dem Erfassen des Dichtwerkes übt. Wagners Ästhetik wird richtig als Selbstexegese erfaßt und die Einheit seines Denkens in allen seinen Entwicklungsphasen betont. Dieses ging von Anfang an auf Revolutionierung der Oper zugunsten des Gesamtkunstwerkes der Zukunft. Bücken betont dabei richtig die pessimistische Grundlage des Wagnerschen Wesens, wobei freilich noch nicht die innersten treibenden Kräfte dieser ebenso ichsüchtigen wie konzentrierten dämonischen Künstlerpersönlichkeit aufgedeckt sind. Das geschmackvoll ausgestattete und schön gedruckte Büchlein wird seinen Leserkreis finden; denn wir sind mit derlei Darstellungen musikästhetischer Entwicklungszüge sehr mager versehen.

Erwin Kroll

LEONID KREUTZER: *Das Wesen der Klaviertechnik.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Das Werk ist der Niederschlag eines ausgezeichneten pianistischen Könnens, reicher pädagogischer Erfahrungen und persönlicher Anschauungen, welch letztere nicht immer als einwandfrei dahingestellt werden können. So kann ich mich z. B. damit nicht einverstanden erklären, daß der Klavierton nur *eine* modulationsfähige Qualität besäße, nämlich seine Stärke. Wie kommt es dann, daß auf ein und demselben Instrument verschiedene Spieler eine im Timbre verschiedene Tongebung produzieren? Das kann doch unmöglich nur von der persönlich differenzierten Verteilung der dynamischen Nuancen abhängen. Im Abschnitt über die Physiologie der Spielbewegungen herrscht leider eine Unklarheit der Begriffe, die wohl im Mangel an exakter Kenntnis der anatomisch-physiologischen Vorgänge begründet ist. Das Wertvollste sind die Abschnitte über Psychologie des Fingersatzes, über Pedalgebrauch, Phrasierung und technische Grundformen. Bei den Notenbeispielen dieses letzten Abschnittes findet sich manches »Kolumbuseichen«, das von den Fachgenossen entweder als neu oder längst gekannt mit Freude begrüßt werden muß. Das Buch ist für den Fachmann eine interessante Abhandlung und gibt dem gebildeten Pädagogen und dem »denkenden« Virtuosen manche wertvolle

Anregung. Sätze, wie der folgende: »Nur der Arm kann die Stärkegrade bei einer Tonleiter oder ähnlichen Form bestimmen!« können den Klavierspielenden nicht tief genug eingeprägt werden. Erfreulich ist der selbstverständliche Gebrauch der von Breithaupt neugeschaffenen Nomenklatur der technischen Ausdrücke. Es ist endlich an der Zeit, daß Begriffe wie »Schwere, Belastung, Ruhestand, Rollform« usw. anstatt der falschen und veralteten Bezeichnungen Allgemeingut der klavierspielenden Welt werden.
Anläßlich des mißglückten Kapitels über die Physiologie der Spielbewegungen wäre es wünschenswert, wenn auf diesem Gebiet endlich einmal einheitliche Klarheit geschaffen würde. Könnte das nicht eine Kommission, die außer Pianisten auch ärztliche Kapazitäten der Physiologie enthalten müßte, vollbringen? Die anatomisch-physiologischen Grundprinzipien der Spielbewegungen müssen doch konstant sein. Es bliebe trotzdem für einen jeden echten Künstler noch ein weites Betätigungsfeld übrig, um anders (d. h. besser und schöner) zu spielen als die andern.

E. J. Kerntler

KURT LÜTHGE: *Die deutsche Spieloper. Eine Studie.* Verlag: W. Piepenschneider, Braunschweig.

Das Büchlein gibt in Miniaturformat und broschürenartig einen perspektivisch kurz zusammengedrängten Abriß der Geschichte und Entwicklung der deutschen Spieloper. Anknüpfend an ähnliche Ideen Walter Dahms' und den als Reagenz auf das Wagnerische Musikdrama gegenwärtig allgemein spürbaren Ausbau der reinen Musizieroper vertritt es die Grundthese, daß wir eine Lösung des Opernproblems künftighin von der Spieloper — also dem Sinne nach etwa dem, was man früher in Italien treffend dramma giocoso genannt hat — zu erwarten haben. Bei dem eigentümlichen Dualismus, den die geistige Auffassung und Gestaltung des Begriffs Oper nun einmal in sich schließt und der wohl letzten Endes keine endgültige Entscheidung zuläßt, mag es dahingestellt sein, ob dies einstweilen nicht doch mehr zeitlich als allgemein richtig erscheinen kann. Im ganzen geht das Büchlein etwas summarisch vor, ist, halb subjektive, halb historische Erörterung, ohne die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes zu erschöpfen und erschöpfen zu wollen, in seiner flotten und die Grundzüge klar herausstellenden Darstellung, als erste Orientierung über die Materie, die ja überhaupt noch einer gründlicheren Darstellung ermangelt, gut zu gebrauchen. Bei der Behandlung der neueren Zeit wäre wohl auch noch Julius Bittner, E. W. Korngold (»Der Ring des Polykrates«) und auch der historisch wichtige Peter Gast erwähnenswert gewesen.

M. Broesike-Schoen

EDGAR RABSCH: *Gedanken über Musikerziehung.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1925.

Das Büchlein hat manches Angenehme. Es überschreitet nicht den Umfang einer knappen Broschüre. Und das will etwas heißen in einer Zeit, da man mit einem einzigen Gedanken ein kleines Jahrzehnt zuzubringen pflegt und — denselben mehr oder weniger schrullenhaft abwandelnd — ein Dutzend Bücher schreibt. Sodann will es »nichts als Gedanken, als Skizzen« geben; so zu lesen in der Vorbemerkung. Schließlich hält es sich im allgemeinen fern von gemeinschaftspädagogischen Tiraden und idealistischen Wortfexereien. Und wenn es auch nur bescheiden zeigt, wie im Sinne der neuesten ministeriellen Bestimmungen verfahren werden kann (und vielerorts ja bereits verfahren wird), so bringt es doch dem Musikerzieher mehr als manche andere »unpraktische« Schrift. Deshalb sei das Büchlein allen Pädagogen warm empfohlen.

Siegfried Günther

PAUL STEFAN: *Arnold Schönberg.* Zeitkunst-Verlag, Wien.

Nachdem Schönbergs Gestalt in einer Reihe publizistischer Arbeiten stark problematischer Art umrissen wurde, deren Autoren sämtlich aus dem Kreise seiner Schüler stammten, und nachdem dann Jahre später Wellesz als wohl Nahestehender, aber doch mit dem Rüstzeug musikalischer Wissenschaft Ausgestatteter ihn würdigte, gibt jetzt Paul Stefan sein Erlebnis Schönbergs, wie er selbst eingangs erwähnt, nach mehrmaliger Aufforderung und Weigerung. Das Büchlein hat nicht die Hitze, auch nicht die Frische und Tiefe seines Mahler-Erlebnisses. Und doch läßt es das Bild von Mensch und Werk auf dem Hintergrunde des Zeitwerdens und der Geistesentwicklung klar erstehen. Die Nachzeichnung des gesamten Schaffens fordert zu manchem Widerspruch heraus. Und doch liest man das — wie bei Stefan ja nicht anders zu erwarten — geistvolle und in der Sprache scharfgeschliffene Büchlein gern und bleibt bis zum Schluß angeregt.

Siegfried Günther

VON NEUER MUSIK. *Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst.* Herausgegeben von *H. Grues*, *E. Kruttge* und *E. Thalheimer.* Verlag: F. J. Marcan, Köln 1925.

Hier liegt ein reiches Sammelwerk vor, das auf 320 Seiten umfangreiche Erkenntnisse der neuen und neuesten Musik beisteuern will. Das Problematische eines jeden Sammelwerkes freilich bleibt bestehen: verschiedene Höhen des Könnens, verschiedene Grundeinstellung bei den einzelnen Beiträgern. Aber vielleicht liegt in diesem Wechsel, in dieser Uneinheitlichkeit gerade der Reiz des Buches, wird gerade dadurch zu fruchtbarem Widerspruch und abermal reifender Erkenntnis herausgefordert. Die Sammlung beginnt mit der Diskussion grundlegender Fragen. Sie wird eingeleitet von der Feder Adolf Weißmanns, der über »Tradition und Entwicklung« Bemerkenswertes sagt. Später handeln Wellesz und Křenek über Probleme der Form und der Oper besonders lebendig, da neben dem kritisch erwägenden Verstande bei ihnen auch das Schöpferische stark hineinspielt. Ein sehr angreifbarer Beitrag Hábas, Erwin Steins Referat über »neue Formprinzipien«, das sich vorwiegend mit dem letzten Schönberg beschäftigt, bilden den Abschluß dieses Teils. Studien über die Musik in Rußland und Frankreich, über Hindemith, Strawinskij, Satie und Pizzetti folgen. Reiche Aufschlüsse gibt insbesondere der letzte Abschnitt von Willms Hindemith-Schau, der zu einem Erfassen alles jetzigen Strömens überhaupt wird. Warum Otto Vrieslanders, einen umfangreichen Teil des Buches beanspruchender Aufsatz über »Ph. E. Bach als Theoretiker« gerade hier steht, bleibt dunkel. Der »Versuch einer Bibliographie über neue Musik«, den Wilhelm Altmann am Schluß der Sammlung gibt, ist außerordentlich dankenswert. *Siegfried Günther*

RICHARD WALDVOGEL: *Auf der Fährte des Genius.* Verlag: Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1925.

Mag sein, daß dieses wunderliche Buch als Erzeugnis eines Mediziners den Medizinern Freude machen wird, die Musiker jedenfalls werden es als Gastgeschenk eines mit mehr Naivität als Glück *in musicis* Dilettierenden mit nicht allzu freundlichen Augen ansehen. Der Verfasser bemüht sich mit jeanpaulisierender Breite und unfreiwillig komischer Selbstgefälligkeit um eine »*Biologie des Genies*« und versucht — hauptsächlich am Beispiel Rembrandts, Goethes und Beethovens —, die Bedeutung vererbter Krankheiten wie Tuberkulose und Syphilis für das Geistesleben zu erweisen. Als Probe genüge ein Satz (S. 112) »Die Locken beim Genius sind vorläufig für mich ein körperlicher Beweis dafür, daß der Genius von der Natur hingenommen wird, sich loslösend von menschlichen Beziehungen, getrieben von seiner auf Krankheit beruhenden Übererregbarkeit, verkümmert in der Sorge für sich, nachahmend und Neues schaffend wie die Natur.« — Es soll nicht bestritten werden, daß manche der vom Verfasser konstruierten Parallelen zwischen körperlichem Schicksal und geistigem Werden des Genies diskutabel sind. Das meiste, was er zu sagen hat, steht auf schwachen Füßen. Das kann hier freilich nur behauptet werden. Um es zu beweisen, bedürfte es sehr eingehender Widerlegungen, für die kein Platz ist. Jedenfalls: die Stimme dieses kuriosen Waldvogels führt nicht in die lichten Höhen wissenschaftlicher Klarheit, sondern ins Gestrüpp halbwahrer Meinungen, bei denen der Wunsch der Vater des Gedankens ist. *Erwin Kroll*

WOLFGANG GOLTHER: *Parzival und der Gral.* Verlag: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1925.

In einer Musikzeitung dies gründliche wissenschaftliche Werk zu würdigen, fehlt der Raum. Nur soviel: wer sich über den Parzival-Stoff und alle seine Bearbeitungen von Kristian von Troyes bis Wagner unterrichten will, greife zu diesem Buch; er wird nicht nur eine staunenswerte Belesenheit, sondern eine feste, durch jahrzehntelange Studien begründete Ansicht über die Grundlagen der Parzival-Dichtung finden: Kristian habe seine Geschichte von Perceval und vom Gral frei und selbständig aus verschiedenen Motiven geschaffen. Die Bedeutung und Herkunft des Wortes »Gral« wird sorgfältig geprüft. Der von Wolfram erwähnte Kyot ist mit Wolfram identisch. — Von neuen Dichtern sind besprochen die Parzival-Werke von Tennyson, Immermann, Schaeffer, Henzen, Schaefer, Stucken u. a. Den Schluß macht Wagners Weihfestspiel. Daß hier Golther auf der Höhe ist, bedarf keiner Worte. Doch möchte ich gegen die von Golther geteilte, allgemeine Meinung, daß Wagner einer falschen Ableitung des Namens Parsifal gefolgt sei, bemerken, daß der Dramatiker kein Philolog ist. Nicht *er* deutet den Namen, sondern Kundry aus Arabia ist es, die ihn orientalisch erklärt, so, wie es für ihren Zweck paßt. Nur das Drama entscheidet, nicht die Etymologie. *Richard Sternfeld*

MUSIKALIEN

EULENBURGS KLEINE PARTITURAUSGABEN: *Bach*: Der zufriedengestellte Äolus; *Gluck*: Ouvertüre Orpheus und Eurydice; *Mozart:* Ballettmusik »Les petits riens«; Sinfonie C-dur; Klavier-Konzert Es-dur, B-dur, C-dur, c-moll; Konzert für zwei Klaviere Es-dur; *Franck:* Sinfonische Variationen; *Dvořák:* Karneval-Ouvertüre; *Rimskij-Korssakoff:* Ouvertüre La Grande Pâque Russe; *Tschaikowskij:* Slawischer Marsch; *Reger:* Der 100. Psalm; *Saint-Saëns:* Klavierquintett op. 14; Klaviertrio op. 18; *Dohnányi:* Klavierquintett op. 26; *Napravnik:* Streichquartett op. 16; *Haas:* Streichquartett op. 32. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien.

Wieder liegt eine neue stattliche Reihe dieser weltbekannten kleinen gelben Taschenpartituren vor. Ernst Eulenburg ist meines Wissens der geniale Erfinder dieser köstlichen, unerhört praktischen Miniaturpartituren, die schon unermeßlichen Segen gestiftet haben, da sie einem jeden als ideales Studienmaterial fast lückenlos die Entwicklung unserer Kammer- und Orchestermusik in denkbar bester und bequemster Form ad oculos demonstriert. Der Stich der Partituren ist musterhaft deutlich und klar, die Raumverteilung und das Papier vornehm und splendid. Auch an Werkeinführungen bedeutender Gelehrter der einschlägigen Literatur fehlt es nicht. Jedes weitere Wort der Empfehlung erübrigt sich. In Vorbereitung befinden sich unter anderem Bach: Johannes-Passion und Mozart: Figaros Hochzeit. *Richard Wanderer*

WALTER UND BERTEL BRAUNFELS: *Neues Federspiel nach Versen aus »Des Knaben Wunderhorn«, für Singstimme mit Kammerorchester.* Partitur. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Auch Braunfels' »Ammenuhr« war (gekürzt) aus dem Wunderhorn-Born. »Neu« soll dies Federspiel wohl sein, weil ja die »Vögel« als großes Unternehmen voraufgingen. Im Wunderhorn hat das Federspiel aber zwei Dutzend Repräsentanten; da ist ein Vogel-Abc, wobei auf jeden Vogel von A bis Z etliche niedliche, herzhafte Zeilen kommen. Das Neue Federspiel begnügte sich mit der Auslese von acht, zumeist besten, wichtigsten Sängern. Und der Witz des Wunderhorn-Alphabets fiel dabei unter den Tisch. Wer Bertel Braunfels ist, ob sie die Melodei erfand, und ob Walter nur den ergänzenden Naturlaut des Orchesters hinzutat, weiß und erfährt man nicht. Die mit volkstümlichen Anklängen geschmückten Weisen (ohne strophische Merkmale) sind reizend, öfter mit Zierat, auch wohl humoristisch malend versehen. Und das Orchester des anderen Beteiligten ist von Wohllaut, Naturklang und mit spaßigen Lichtern ausgestattet über einer Grundierung, die zart »polyphon« tut und von herausforderndem Akkordballast nichts verwertet. Es ist ein amüsantes, herzinniges, gerade gewachsenes, die Kleinheit des Einzelbildes bevorzugendes Spiel geworden, farbig, ohne Prätension und doch als »Federspiel« nicht zu leicht gewogen.

Wilhelm Zinne

RICHARD WETZ: *Erste Symphonie, c-moll, für großes Orchester, op. 40.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein Komponist, der erst mit seinem 40. Werk die größte Form der absoluten Musik zum Ausdruck seiner Gedanken benutzt, hat für die Fundamente seiner Kunstanschauung längst die Unterlagen gefunden. Diese c-moll-Sinfonie ist keine Überraschung, wohl aber eine Erfüllung. Um klare, leicht faßbare Themen rankt die fruchtbare Fantasie des Autors eine Fülle von musikalischer Ornamentik, die mehr als formale Bedeutung besitzt. Sie ist seelisch durchdrungen. Diese Fülle offenbart sich nirgends als ein Zuviel, oder als ein Zufälliges oder Nebensächliches; sie wird mit zentripetaler Kraft an die Grundgedanken gebunden. Jeder Satz ist ein konzentriertes Ganzes. Die Stilprinzipien halten sich an Diatonik, Tonalität und Polyphonie. Probleme im Sinne zeitlicher Bewegungen enthält das Werk nicht, wohl aber tieferntste, gehaltvolle Musik eines in sich gefestigten deutschen Meisters. Dasselbe gilt von dem *Streichquartett Nr. 2, e-moll, op. 49* (ebenda), dessen schönster Teil ein ganz prachtvolles Adagio und ein wunderfein gearbeitetes Scherzo sind. *Rudolf Bilke*

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Die himmlische Orgel. Sinfonische Legende für Bariton (oder Alt), kleines Orchester und Orgel oder Pianoforte. — Christmotette »Die Geburt Jesu« (Lukas II, 1—20) für kleinen gemischten Chor, kleinen Frauenchor, Kinderstimmen, Soli, Alt und Sopran, Solo-Violine, Solo-Viola, zwei Flöten, Oboe und Orgel (oder Klavier).* Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

In dem ersten Stück ist der bekannte Komponist an einen rührseligen und kitschigen Text geraten. Die Musik sucht diesen pathe-

tisch zu untermalen und wendet alle Mittel moderner Ausdruckskraft an, aber man wird trotz hübscher Einzelheiten von dem Ganzen nicht überzeugt. In der »Christmotette« hat er einen ganz anderen Stil. Alles fließt fast tonal, schlicht und natürlich und doch so phantasievoll und abwechslungsreich dahin. Es ist, als wenn dieser einfache Stil für die Hirtenerzählung der einzig gemäße wäre. Das Werk stellt keine großen Ansprüche an die Ausführenden und ist für alle sehr dankbar. *Emil Thilo*

HEINZ TIESSEN: *op. 29 Totentanzmelodie (aus der Musik zu C. Hauptmanns »Armselige Besenbinder«)*. Partitur *(Violine zu kleinem Orchester)*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die Musik hat eigentlich szenisch zu illustrieren: ein Tiefdunkel, hinter dem die Elemente »heulen und orgeln«; wohinein sich aber, als pfiffe der Wind durch ein feines Loch, eine schneidende, feine Melodie zu mischen hat. Eben die Geige Tiessens, die erst allein spielt, dann von etlichen Bläsern und Streichern und leisem Paukenrollen begleitet wird; zumeist akkordisch und mit seltsamsten Kombinationen, Alterationen, schneidendem Weh des Klanges, an dem auch die Sologeige — die auch die Ganztonskala kennt! — nicht spart. Naturlaute mit Düsterkeit einer teilnehmenden, das piano selten überschreitenden Seele aufgefangen. Das eine Örtlichkeit illustrierende Klangbild scheint mir nicht sonderlich geeignet, im Saale — wo die Keckheiten der akkordischen Unterstreichung sich empfindlicher mitteilen — einen besonderen Anteil zu erwecken. *Wilhelm Zinne*

HANS HUBER: *Streichquartett in F-dur.* Schweizerische Nationalausgabe. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Diese Partitur entstand vor 1900, erklang nicht öffentlich vor 20 Jahren, öffentlich erst vor zwei Jahren. Das Werk (dessen Partitur Huber vermutlich vernichtete) ist nach den Stimmen rekonstruiert, findet sich aber mit seinem Hauptstoff und in allen Feinheiten der motivischen Arbeit in Hubers 8. Sinfonie in F, die vor fünf Jahren entstanden sein mag und statt des Dur-Schlusses (nach dem f-moll), einer regelrechten Stretta, einen Abschluß erhielt, der aus dem Kopfthema sich ergab. Das Quartett ist in seiner spielfreudigen Fülle Objekt für Streicher, die an allen vier Plätzen die Bewegungsfülle auch in glitzernden Prunk umzusetzen vermögen. Seine reiche Gliederung, die eine formale, festgefügte Rundung nicht ausschließt, birgt viel akkordische Farbigkeit und jungfrischen Sinn für festliche Parade in allem Technischen; nicht nur die Vorteile einer geübten Handschrift; aber viel Geist, besonders im Vivace in B (II), und Temperament, wofür auch das Mollfinal ein Zeuge. Es ist anzunehmen, daß die Folgezeit an der Summe von Vorzügen nicht wird vorübergehen mögen. *Wilhelm Zinne*

OTTO SIEGL: *I. und II. Kleine Sonate für Klavier op. 36 und 38.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Titel dieser beiden Sonaten könnte leicht irreführen, wenn man den Begriff »kleine Sonate« mit dem üblichen »Sonatine« verwechseln wollte. Zwar hat Bülow mit Vorliebe auch die Beethovenschen Sonatinen gespielt und sich gelegentlich einmal geäußert, nichts sei schwerer zu spielen als eine Sonatine, aber im allgemeinen denkt man bei Sonatinen doch vor allem an Kuhlau, Diabelli und Genossen, die man beim Lehrer und im häuslichen Kreise bis zum Überdruß spielen hören muß. Otto Siegls »Kleine Sonaten« sind klein nur der Form nach, die erste ist dreisätzig, die zweite (offiziell) nur zweisätzig. Sonst aber setzen sie ganz tüchtige Klavierspieler voraus und verlangen eine geistige Anpassungsfähigkeit an die wechselnden Stimmungen, die nicht jedermanns Sache ist. Darum werden nur reife Musiker mit ihnen etwas Rechtes anzufangen wissen. Auf den ersten Blick scheinen sie in ihrer durchsichtigen Stimmführung wirklich Klavierkost des kleinen Mannes zu sein. Aber schon die ersten Takte mit ihrer rhythmischen Selbständigkeit belehren eines Bessern. Der frische Zug des ersten Satzes, die unablässig wechselnde Rhythmik des pastoral gefärbten Adagietto und nicht zuletzt das vorbeiflitzende Rondo, das sich zu einem prestissimo steigert, wollen einen ganz fixen Klavierspieler, ebenso die zweite Sonate, deren Geistigkeit ganz besonders fesselt. *E. Rychnovsky*

IGNAZ FRIEDMAN: *Bearbeitungen aus Werken alter Meister für Klavier.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

So wie man an der Klaue den Löwen erkennt, so kann man aus der Art der Bearbeitungen Friedmans den technischen Beherrscher des Klaviers erkennen. Ob Friedman eine Courante von dall'Abaco, eine Gigue von Händel, das Menuett eines Anonymus, eine Pastorale von Boccherini oder gar das Prestissimo des

böhmischen Mannheimers Stamitz bearbeitet, immer merkt man, daß diese kleinen duftigen vorklassischen Stücke aus dem Geist des Klaviers für den Konzertgebrauch hergerichtet sind. Sie setzen brillante Spieler voraus, werden diesen aber ohne Zweifel den stärksten äußeren Erfolg bringen. Als delikate Zugabestückchen dürfte man die Friedmanschen Bearbeitungen bald in Klavierkonzerten zu hören bekommen. *E. Rychnovsky*

L. MADETOJA: *Kuoleman Pu utarha. (Der Garten des Todes.) Für Klavier. op. 41.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Drei Klavierstücke, die man in der Faktur letzten Endes auf Mendelssohns Lieder ohne Worte zurückführen könnte. »Doch sag' ich nicht, daß dies ein Fehler sei.« Sie sind erfüllt von einem Hauch von Sentimentalität, und wenn aus dem zweiten Stück sich ein seltsam harmonisiertes Walzerthema herauskristallisiert, so glaubt man den Knochenmann mit der Geige zu vernehmen, der den lebensmüden Wanderer auf dem letzten Weg begleiten will. Diese nordischkühle Musik, deren Echtheit sich in jedem Verzicht auf mitteleuropäischen Durchschnittsausdruck verrät, wird von Spieler und Publikum starke Einfühlung voraussetzen, dann aber von tiefer Wirkung sein. *E. Rychnovsky*

CARL FRIEDRICH ZELTER: *Fünfzehn ausgewählte Lieder. Mit einer Einleitung herausgegeben von Moritz Bauer. Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, unter Mitwirkung von P. Hirsch, herausgegeben von Johannes Wolf.* Verlag: Martin Breslauer, Berlin.

»Das Original eseiner Kompositionen ist niemals ein Einfall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intentionen ...« Dieses Wort Goethes über Zelter trifft teilweise zu, wenn man die gesamte Vokalproduktion der Zeit betrachtet. Schließlich waren Reichardt und Zumsteeg auch nicht Erfinder von Gottes Gnaden, ihre Kunst bestand vor allem darin, mit Grazie, Heiterkeit, zartem Liebreiz oder leiser Melancholie zu musizieren, und so viel differenzierter als ihre barocken Vorläufer die Literatur mit Musik zu durchdringen. Die Goethe-Lieder zeigen Zelter von seiner stärksten Seite, von der des Humors, aber auch die kontemplativen Gesänge sind höchst beachtenswerte Kunstwerke, an deren Einfachheit und kristallklarer Durchsichtigkeit man sich gern ergötzt. *Erich Steinhard*

KARL KNOCHENHAUER: *Lieder nach Dichtungen von Maria Wollwerth.* Werk 12—28. 5 Hefte. Meistersinger-Verlag, Nürnberg.

Achtzehn warmempfundene Lieder in gemäßigt modernem Gewande, nicht leicht zu singen und sehr schwer zu begleiten. Der Komponist berücksichtigt leider nicht, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt. Er will alles sagen, was er empfindet und bietet infolgedessen tausend Einzelheiten, gelangt aber nicht zu der einfachen, klar gezeichneten Linie und zu der konzentrischen Form, die auch das technisch komplizierteste Lied haben muß, wenn es wirken soll. Für den Hausgebrauch schalten Knochenhauers Lieder infolge ihrer technischen Schwierigkeiten von vornherein aus, für den Konzertsaal wären sie vielleicht geeignet, wenn der Komponist nicht so uferlos in Tönen schwelgen würde. Nur ganz große Liederkomponisten dürfen ihre Phantasie in die Weite schweifen lassen, und gerade sie sind niemals über das praktisch Wirksame hinausgegangen. Das letzte, kurze und einfache Lied »Worte zu dir« ist das beste von allen. Auch hier zeigen aber die bei einem Fachmusiker unverständlichen (weil fehlerhaften) Verbindungen von Notenhälsen, daß der zweifelhaft hochbegabte Komponist die Technik seiner Kunst nicht genügend beherrscht. *Richard H. Stein*

N. MEDTNER: *Fünf Gedichte von Tjutschew und Foeth. Gesang und Klavier op. 37.* Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig.

In diesem Liederheft wird viel geklagt und geweint. Selbst der »Walzer« biegt gleich in Totenklagen um, da die Geliebte im Sarg den letzten Schlaf schläft. Aus Sentimentalität (»Schlaflos«, »Tränen«) steigert sich die innere Unrast im »Herbststurm« bis zum heftigen Kampf mit dem rasenden Sturm. Es ist eine eigene Welt, in die wir mit einem verwunderten Auge blicken, aber wir fühlen aus dem Gärenden, vielleicht Nichtausgeglichenen eine eigene Sprache heraus, deren musikalisches Vokabular dem Mitteleuropäer nicht gleich verständlich ist. O. v. Riesemann, der verdienstvolle Propagator russischer Musik in deutschen Landen, hat die Gedichte aus der Originalsprache ins Deutsche übersetzt. Daß auch der deutsche Text gut sangbar ist, verrät, wie sorgsam und aus musikalischem Nachempfinden heraus Riesemann seine nicht leichte Aufgabe aufgefaßt hat.

E. Rychnovsky

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Zwei Aufführungen der *Staatsoper* waren zeitlich so zusammengerückt, daß sie dem Rückschauenden Anlaß zu einer vergleichenden Betrachtung bieten könnten. Man sah die »Afrikanerin« und kurz darauf den »Zigeunerbaron«. Zufällig gehören die Komponisten der beiden Werke ungefähr in die gleiche Zeit. Zwar der ältere Meyerbeer war längst schon gestorben, als Johann Strauß sich noch des Daseins erfreute. Immerhin liegt ein Werk wie »Die Afrikanerin« nicht allzu weit von der »Schönen blauen Donau« entfernt.

Betrachten wir nun beide Erscheinungen auf ihre Lebenskraft hin, so wird diese einem Johann Strauß gewiß in viel höherem Maße zuerkannt als dem Mitschöpfer der Großen Oper. Kommt einmal der 100. Todestag Giacomo Meyerbeers, so wird er die Welt zwar als historisches Datum interessieren, aber es wird schwer sein, die Lebendigkeit seines Werkes zu erweisen. Dagegen hält der 100. Geburtstag eines Johann Strauß die Welt noch in Atem. Nicht nur die deutsche, sondern auch die übrige. Darin liegt zweifellos eine Ungerechtigkeit. Denn die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Meyerbeers ist entschieden größer als die eines Johann Strauß. Man braucht nicht mehr zu erzählen, daß sowohl Richard Wagner wie Giuseppe Verdi auf dieser Grundlage bauten. Darauf allein aber kommt es nicht an. Der reine Instinktmusiker Johann Strauß, der sich zum dionysischen Rausch in der liebenswürdigsten aller Formen bekannte, überdauert Geschlechter, während Meyerbeer, mit der ungleich größeren Reichweite seiner Begabung, sich trotzdem zum größten Teil überflüssig gemacht hat. Nicht so sehr in den »Hugenotten« wie eben in der »Afrikanerin«. Selbst in einer gekürzten Aufführung, wie es die von der Staatsoper gebotene war, fallen die leeren Stellen des Werkes so peinlich auf, daß sie selbst auf die dramatisch starken drücken. Mitten in einer anscheinend tief empfundenen Musik, wie sie etwa den Tod der Selica unter dem Manzanillobaum begleitet, macht sich das Schnörkelwesen breit. Was nützt da alles genialische Hellsehen?! Denken wir an Verdi und seine »Aida«, so müssen wir sagen, daß der Meister, der auf den Schultern des anderen steht, gegenwärtigste Gegenwart geblieben ist. Die Neustudierung der Staatsoper, die sich im wesentlichen des Hülsenschen Apparates, so des praktikablen Riesenschiffes bediente, war durchaus mit zulänglichen Kräften besetzt. Man konnte diese blasse Selica selbst durch eine *Barbara Kemp* im denkbar höchsten Grade vermenschlicht sehen, erfreute sich an dem schwungvollen Nelusco *Friedrich Schorrs*, fand auch die Chöre wie das Orchester, unter *Selmar Meyrowitz*, gut vorbereitet.

Der »Zigeunerbaron« war in die Hände *Erich Kleibers* gelegt. Natürlich die rechten Hände. Denn wenn einer dionysischen Rausch, nicht ohne Selbstbetonung, aussprechen kann, so Kleiber. Der Rhythmus eines Strauß wird hier doppelt unterstrichen. Man merkt die Absicht und wird doch nicht eigentlich verstimmt. Es ist Blut in dieser Aufführung. Ein Orchester wie das staatliche für eine solche Aufgabe fruchtbar zu machen, seine Ausdrucksfähigkeit und seine Klangmöglichkeiten für eine Aufgabe zu verwerten, die bisher außerhalb der Opernszene lag, ist eine Freude, die sich unmittelbar vom Pult auf den Hörer überträgt. Es gibt im »Zigeunerbaron« ein paar sentimentale Stellen, die man nicht mehr ohne Lächeln anhören kann. Und man wird nicht behaupten wollen, daß eine Sängerin wie *Violetta de Strozzi*, der sonst stimmlich allerlei Gutes nachzurühmen ist, imstande wäre, die Rührseligkeit echt erscheinen zu lassen. Aber alles, was beschwingter Ausdruck der Lebendigkeit ist, packt uns noch wie ehemals. Die guten Geister des Frohsinns sind in dem Szupan *Leo Schützendorfs*, der in komischen Partien viel stärker überzeugt als in den ernsten.

Die Johann Strauß-Feier führt zu der *Städtischen Oper*, die unter *Bruno Walter* den zweiten Fledermausakt um die mitternächtige Stunde in Szene setzt. Aber aus Stück und Flickwerk will sich hier, so echt auch das Verhältnis Bruno Walters zu Johann Strauß ist, nichts Ganzes formen. Offenbar war er ermüdet und konnte auch seinen Einfluß auf die Bühne nicht genügend geltend machen. Diese Fledermaus-Aufführung, als Festabend gedacht, war etwas Episodisches. Viel wesentlicheres ist in diesem Hause geleistet worden. Die Einheitlichkeit der musikalischen Regie zeigt sich gegenwärtig an keinem anderen Orte wie hier. Mag auch zugegeben sein, daß Bruno Walter kein eigentlich moderner Geist, daß er stark mit Sentimentalität behaftet ist. Zu leugnen ist doch nicht, daß er der Stadt Berlin als Opernstadt etwas bisher hier noch nicht Dagewesenes schenkt. Eine Regie aus dem Geiste der Musik hat natürlich bei

einem Werk wie »Don Pasquale« nicht so viel Schwierigkeiten wie etwa in der »Ariadne«. Beide sind mit großem Erfolge aufgeführt worden. Aber der »Don Pasquale«, von jeher Lieblingsstück Bruno Walters, blieb als Gesamtleistung der »Ariadne« überlegen. Beide Werke werden auf der Bühne im wesentlichen von der Kraft der *Maria Ivogün* getragen. Diese begrenzte Persönlichkeit gibt auf ihrem Gebiete Vollendetes. Der Don Pasquale ist so geschlossen in Berlin noch nicht aufgeführt worden, wenn man sich auch an den Gregors oder selbst an den von Bruno Walter als Gast dargebotenen erinnert. Während die Musik, dank der Umsicht und Begeisterung Bruno Walters, der auch Spielleiter ist, die Bühne bestimmt, ist doch nie etwas wie ein Mechanismus der Bewegung und der Gebärde zu bemerken. Das Erscheinen der Ariadne von Richard Strauß in der Städtischen Oper mußte zunächst einiges Erstaunen hervorrufen. Offenbar wird in dieser tantiemelustigen Zeit das Alleinrecht einer Bühne auf ein Werk zugunsten des Komponisten, zumal wenn er Richard Strauß heißt, beseitigt. Man begreift, daß Bruno Walter mit seiner Vorliebe für Filigranpartituren durch das kammermusikalische Ariadne-Orchester zu einer besonderen Leistung aufgefordert wird. In dieser Beziehung wird man nicht enttäuscht. Durch ihn und durch die Zerbinetta Maria Ivogüns wird wiederum das Schicksal eines Abends entschieden, der im übrigen voll wechselnder Erlebnisse war. Die Inszenierung *Heinz Tietjens* entsprach mittleren Forderungen. Die Besetzung, mit *Emmy Bettendorf* als Ariadne, wurde auch diesen nicht immer gerecht. Aber der Gesamteindruck war, wenigstens für diesen Abend, stark. Für die Lebensdauer des Werkes, das immer ein stiefmütterliches Dasein innerhalb des Repertoires führt, will das nichts besagen. So wenig die Feinarbeit der Partituren zu bestreiten ist, so unleugbar sind doch die Hemmungen für die Bühnenwirkung der Oper.

Es ist, der Vollständigkeit halber, auch von den Leistungen der Städtischen Opernbühne auf dem Gebiete der italienischen Oper zu sprechen. Bruno Walter hat den gewiß einzigen Vorzug, die Sänger so zu führen und zu tragen, daß sie das Gefühl unbedingter Sicherheit haben. Das ist ein Vorteil für den Gesang, kann aber zu Verzögerungen des Tempos und zur Minderung des Schwunges führen, den wir nun einmal in italienischen Opern nicht missen wollen, immerhin überwiegt die Freude sehr stark. Eine Aida-Aufführung wurde durch die Mitwirkung des neuen Gesangssternes *Dusolina Giannini* in der Titelrolle emporgehoben. Schüchtern steht sie noch auf der Bühne und wird erst im Laufe des Abends flügge. Immer hält sich ihre Leidenschaft in gewissen Grenzen. Der Schöngesang überzeugt mehr als die Ausdeutung der Bühnengestalt. Das sinnliche Leben der Sängerin ist noch nicht völlig erwacht. Aber das Publikum feiert seinen Liebling, dem weitere Entfaltung seiner großen Gaben zu wünschen ist. Bei diesem Anlaß tritt der neue Tenor *Carl Martin Oehmann* hervor. Obwohl nicht ganz so jung, wie er erscheint, hat er doch erst eine kurze Laufbahn hinter sich. Ein echter Heldentenor, eine Seltenheit, schlägt an das Ohr des Zuhörers. Italienische Schule schafft der Stimme freie Bahn. Wenn der Tenor und die Giannini sich zusammenfinden, gibt es einen großen und schönen Zweiklang, der zum Einklang wird. Seltsam erschien *Marie Schulz-Dornburg* als Amneris. Die hochbegabte Frau, offenbar im Bereich des Modernen heimisch, hat sich erst zu Einfachheit und Linie zurückzufinden. Bis zu welchem Grade ihr dies möglich ist, zeigt sie als Ulrica im »Maskenball«. Diese Wahrsagerin hat etwas entschieden Glaubhaftes; sie ist auf dem Wege, alles Geschraubte der Bewegung zu überwinden. Die Stimme wirkt in der Tiefe sehr suggestiv, hat aber Mühe, sich in den höheren Registern zu behaupten. Auch der »Maskenball« unter Walter beweist den Vorzug einer von der Musik aus gelenkten Regie. Aber die Einzelleistungen sind schwankend. Über allen Zweifel erhaben der Page *Maria Ivogüns*. Schließlich erscheint als Sehens- und Hörenswürdigkeit *Joseph Schwarz*. Sein René, stilgerecht und prunkvoll im Kostüm, verkörpert den echten italienischen Stil.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Die durch die Wahl *Ludwig Neubecks* hochgespannten Erwartungen hat der neue Intendant des Landestheaters sogar übertroffen. In der kurzen Zeit von kaum zwei Monaten steckte er der Oper höhere Ziele, verlieh dem ganzen Betrieb jugendfrisches Leben; infolgedessen stieg die Zahl der Besucher täglich, so daß man der Zukunft hoffnungsfreudiger als je entgegensieht. Die Eröffnungsvorstellung, Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung, wurde von den beiden Generalmusikdirektoren *Neubeck* als Spielleiter und *Mikorey* als Dirigent betreut. Bis jetzt erschien jedes Werk in völlig neuem Gewande; wöchentlich folgten: »Hoffmanns Erzählun-

gen«, »Palestrina«, »Freischütz«, »Aida« und andere; »Admet« von Händel in der Bearbeitung von *Hans Dütschke* als *Uraufführung* mit stürmischem Erfolg. Der 77jährige Gelehrte klopfte 1906 vergebens an alle Türen, obwohl er damals schon die jetzt von O. Hagen, Alfred Rahlwes und H. J. Moser mit mehr Erfolg betätigten, allgemein gültigen Grundsätze vorausnahm. Denn er beseitigte alle Nebensächlichkeiten und Ungereimtheiten der Haupthandlung, überbrückte die dadurch entstandenen Risse geschickt durch Rezitative, überschrieb die drei Kastratenrollen für Bariton und Baß, widmete der Sprache besondere Sorgfalt, suchte alles möglichst bühnenwirksam zu gestalten und dem modernen Empfinden näher zu bringen. So benutzte er beispielsweise zu dem glanzvollen Schluß das Menuett aus der Ouvertüre zu »Julius Cäsar«. An das kleine Händel-Orchester ohne Blech, vier Hörner ausgenommen, Klarinetten und Schlagzeug mußte sich das Ohr allerdings erst gewöhnen. Das war sinnlich schöner, italienischer Klang in klaren Formen, rhythmisches Leben, Glanz und Anmut: die gemilderte Ausdrucksweise der Renaissance mit echt deutscher Empfindung, ein wunderbares Wechselspiel ausgeglichener künstlerischer, geistiger und seelischer Kräfte. Von *Franz Mikorey* und *Hans Strohbach* betreut, offenbarten *Klara Kleppe*, *Margarete Wallas*, *Willi Sonnen*, *Ad. Jellouschegg*, *Ernst Gütte*, *P. Lorenzi* und *H. Eckner* ganz neue Seiten ihres Könnens. Voran ging eine Händel-Feier im Saal der Kammerspiele des Schlosses mit charakteristischen Bruchstücken auch aus anderen Opern und zwei Vorträgen über den Altmeister von Dr. *Merbach* und *Hans Strohbach*. *Hilde Clairfried*, *Paul Lorenzi*, *Herm. Eck*, *Ernst Gütte* sowie · *L. Ganther* fanden sich rasch in die hiesigen Verhältnisse und bedeuten wesentliche Verbesserungen. Die musikalischen *Morgenfeiern*, in denen sich der Intendant auch als gewandter, geistreicher Redner (»Peer Gynt« und E. Humperdinck) erwies, fanden großen Anklang. Ein tüchtiger Mitarbeiter der Dirigenten ist der Oberspielleiter Hans Strohbach, der jede Oper neu, nach musikalischen Gesichtspunkten in gemäßigt fortschrittlichem Sinne inszeniert. Die beiden Kapellmeister *Max Werner* und *Ernst Nobbe* kommen jetzt mehr als früher zur Geltung, *Hilde Schlager* verbessert das Ballett, und der Chor ist kaum wiederzuerkennen. Von den alten, bewährten Kräften zeichnen sich besonders aus: *Klara Kleppe*, *Albine Nagel*, *Marg. Wallas*, *C. Sarten-Raslag*, *E. L. Hartmann*, *Willi Sonnen*, *Chr. Wahle*, *R. Stüber* und *Ad. Jellouschegg*.

Die *Uraufführung* von *Hugo Kauns* »Menandra« schloß sich der ersten des Monats (»Admet« von Händel) textlich gleichsam als Fortsetzung an. Die Handlung spielt ebenfalls im Orient, 415 nach Christi Geburt in Alexandria. Leider bietet der Textdichter *Ferdinand Jansen*, das übliche Liebesduett ausgenommen, dem Komponisten zur Entwicklung eines größeren Ensemblesatzes oder zur Vertiefung irgendwelcher Stimmung keine passende Gelegenheit, von einer logischen oder psychologischen Begründung und scharfer Charakterisierung der Helden ganz zu schweigen.

An dem unpraktischen Stoff, einer willkürlichen Aneinanderreihung zusammenhangloser Szenen, mußte ein noch vortrefflicherer Musiker als Kaun scheitern. Er entwickelt in schwacher Anlehnung an Reger und Brahms seine bekannten Vorzüge: gediegene Arbeit, deutsche Empfindung, als hervorragender Kiel-Schüler kunstvolle kontrapunktische Stimmführung, glänzende Instrumentierung, die an Richard Strauß und Liszt erinnert. Wagner gegenüber wahrt er seine Selbständigkeit, huldigt gesundem Fortschritt und neigt stellenweise sogar zur Rückentwicklung.

Franz Mikorey und Oberspielleiter *Hans Strohbach* ist der Komponist für die sorgfältige Vorbereitung zu größtem Dank verpflichtet, alle Mitwirkenden setzten für den Erfolg ihre ganze Kraft ein. *Klara Kleppe* zeichnete sich als Titelheldin in jeder Weise aus, von *Willi Sonnen*, *Christian Wahle*, *Hermann Eck*, *Heinz Eckner* und *Ernst Gütte* wurde sie wirksam unterstützt. Der Erfolg war lärmend.

Ernst Stier

BRESLAU: *Josef Turnau* aus Wien, der hier als Intendant den nach Berlin gegangenen Heinz Tietjen ersetzt hat, widmet sich in erster Reihe der Regie. Wir sahen bisher von ihm drei programmatische Neueinstudierungen: »Cosi fan tutte«, »Hoffmanns Erzählungen« und »Tannhäuser«. Nach ihnen zu schließen ist Turnau ein Regisseur, der sich weniger aus der Musik, als aus malerischen und symbolischen Leitgedanken inspiriert. Die Solisten — *Wilhelmine Folkner*, *Erika Stoß*, *Josef Witt*, *Karl Rudow*, *Alfred Glaß* — waren in jeder Bewegung, jedem Schritt an die Vorschrift des Spielleiters gebunden. Das ergab ein fabelhaft durchexerziertes

Ensemble, an dem auch der Dirigent *Ernst Mehlich* seinen guten Anteil nahm, aber Mozart fordert gerade auch für seine »Operette« freies Leben und natürliche Laune, und in diesem Sinne mozartisch war das Turnausche Puppenspiel nicht. Die außergewöhnliche Straffheit des Ensembles war auch der Hauptvorzug der »Erzählungen Hoffmanns«. Der Olympia-Akt, in einen Rahmen mathematischer Figuren eingeschlossen, ging darin sogar so weit, daß die Prägnanz des dramatischen Vorgangs zu Schaden kam. Auch diesmal fungierte Mehlich mit Maëstria am Pult. Ein neuer, von Turnau importierter Tenor, *Arnold Georgewsky*, sang den Hoffmann mit gutem Vortragsgeschmack, aber mit zu dürftigflachem, in der lyrischen Ekstase versagendem Organ. Die große Frauenrolle war an *Erika Stoß*, *Gertrude Geyersbach* und *Käte Heidersbach* aufgeteilt, das dämonische Prinzip vertrat in schärfster Charakteristik *Karl August Neumann*. Im »Tannhäuser« befremdete ein ungemein asketischer Venusberg, der den Wunsch des kühnen Sängers »O Königin, Göttin, laß mich ziehn« nur zu begreiflich erscheinen ließ. Die Auftritte im Wartburgtal standen unter dem Zeichen eines die Landschaft dominierenden Riesenkreuzes, das den Bildstock der Maria in unterstrichener Symbolik ersetzen sollte, aber gerade darum nicht ersetzte. Die Titelrolle vertrat der neu verpflichtete *Peter Unkel* mit mächtiger, die zarteren Momente der Partie vernachlässigender Stimme. Seine Darstellung des Venusritters berührte ebenso konventionell wie die der Elisabeth durch Gertrude Geyersbach, die ihren weichen Sopran auch bei Wagner rein belkantistisch behandelt. Am Pult saß *Helmut Seidelmann*, ein gediegener, aber nicht eben von starken Impulsen bewegter Kapellmeister. Zwei andere, von *Kurt Becker-Huert* besorgte Neuinszenierungen brachten die durch keine Bemühung mehr zu galvanisierende »Undine« und einen durch höchst »moderne« Dekorationen um sein vergnüglich altfränkisches Wesen betrogenen »Barbier von Sevilla«. Almaviva *(Josef Witt)* mußte sein Ständchen an Rosinen statt auf einer Gasse Sevillas auf einer Art von Friedhof unter Zypressen anbringen und Bartolos Haus zeigte von außen die Form einer — Medizinflasche, von innen die eines gelb-blau-rot getönten Riesenzeltes. Rossini selbst fährt bei bescheidenerem äußerem Aufwand ungleich besser. Rosinchen war Erika Stoß, eine frische, leider mit der Intonation ihrer Staccati etwas willkürlich umspringende Koloratursoubrette, Figaro der in dieser Rolle seit Jahren wohlbewährte Karl Rudow.

Erich Freund

DRESDEN: *Poldinis* heitere Oper »Hochzeit im Fasching« kam zur reichsdeutschen *Uraufführung*. Das liebenswürdige Werk, das vor anderthalb Jahren in Budapest mit durchschlagendem Erfolg herauskam, fand auch in Dresden sehr beifällige Aufnahme. Die Handlung, soweit man von einer solchen überhaupt sprechen kann, spielt auf einem ungarischen Herrensitz in der einsamen Pußta. Dort soll am Dreikönigstage die Verlobung des Haustöchterchens gefeiert werden. Aber die Verlobungsgäste werden durch einen Schneesturm ferngehalten. Statt ihrer kommen andere, die Zuflucht vor dem Wetter suchen, unter ihnen auch ein lustiger Student, der an die Stelle des Bräutigams tritt. Da die Braut den ihr zugedachten Zukünftigen ohnehin nicht leiden mag, ist sie mit diesem Wechsel sehr einverstanden und so gibt es schließlich doch noch ein glückliches Paar. Natürlich nicht ohne manche komische Verzögerungen, deren behagliche Ausmalung den eigentlichen Inhalt des Spieles ausmacht. Das Wertvolle ist aber nicht dieses Spiel selbst, sondern die Musik, mit der es Poldini umrahmt hat. Diese Musik ist mit größter kontrapunktischer Feinheit gearbeitet, findet dabei entsprechende Melodien und sprüht von klingendem Situationswitz. Sie ist zweifellos eine der wertvollsten Gaben, die auf dem Gebiete der heiteren Oper seit dem Rosenkavalier geboten wurde. Sie hat vielleicht nur den einen Fehler, daß sie etwas zu viel geben will, nicht nur insofern sie manche Längen enthält, sondern auch in der kontrapunktischen und orchestralen Untermalung manchmal zu dicke Farben aufträgt. Aber ein kundiger Kapellmeister kann da leicht durch diskrete Retuschen nachhelfen. Dies hat in Dresden mit kluger Hand *Hermann Kutzschbach* getan, der die Partitur zu prächtigem klingendem Leben brachte. Auf der Bühne gibt es eine Bombenrolle, die der resoluten, das ganze Spiel mit geschwungenem Pantoffel dirigierenden Herrin. Die darstellerische und gesangliche Leistung, die *Eva Plaschke von der Osten* mit dieser Figur vollbrachte, war eine Sehenswürdigkeit für sich und müßte eigentlich genügen, die Oper auch hier zum Zugstück zu machen. Aus den zahlreichen Ensemblerollen ragten *Ermold* als gutmütiger Hauspapa, *Burg* in der lyrischen Rolle eines Offiziers und *Charlotte Schrader*

in der komischen Episode einer zimperlichen Gouvernante hervor. Das Liebespaar hatte mit *Angela Kolniak* und *Otto Sigmund* leider etwas unpersönliche Vertreter, dagegen waren die schwierigen, von *Moras* Regie belebten Chorszenen ebenso wie die malerische szenische Ausstattung von *Hasait* besondere Faktoren des Erfolges, dessen sich der anwesende Komponist persönlich erfreuen konnte.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Eine größere Reihe neuer Kräfte ist dem Niveau der Aufführungen nicht immer förderlich. Doch scheint das Ensemble sich verhältnismäßig schnell aufeinander einzupassen. Vor allem ist die besondere Eignung einzelner neuer Mitglieder freudig zu begrüßen. Einer Wiederbelebung des Weberschen »Oberon« war die Mahlersche Einrichtung zugrunde gelegt. Glücklicherweise. Denn dieser Fassung scheint einzig und allein die Möglichkeit vorbehalten zu sein, die herrliche Musik zu retten. Es ist geradezu genial, mit welch geringfügigen Mitteln hier große Glaubwürdigkeit und Ausdruckskraft erzielt worden sind. Die einzige Form, in der dem Märchen und der Musik zu gleichen Teilen zum Recht verholfen wird. In der Aufführung wurden durch Betonung der Schlichtheit alle Intentionen Mahlers erfüllt, und so wurde in fast überall harmonisch gerundeter Wiedergabe Weber alles gegeben, was Webers ist. Unter den übrigen Ausgrabungen zeichnete sich besonders Rossinis »Barbier« durch Leichtbeschwingtheit aus. Das zeitgenössische Schaffen soll — wie stets — gebührende Berücksichtigung finden.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Ein lustiges, genußreiches Gedenkopfer für *Johann Strauß*, den Sohn, war die Erstaufführung seiner von *E. W. Korngold* musikalisch überarbeiteten und von *Ernst Marischka* mit neuen Texten versehenen Operette »*Eine Nacht in Venedig*«. Aufgereiht auf die nur leicht verschlungenen Fäden eines Rokoko-Maskenspiels eine Kette melodischer Perlen, blinkend wie am ersten Tag. Ein Klangspiegel edler linearer und federnder rhythmischer Schönheit. Man erkannte darin wieder einmal die Armut der Gegenwart. *Clemens Krauß* stand selber am Pult, als Österreicher für den Österreicher. *Lothar Wallerstein* hatte mit *Ludwig Sievert* die möglichst belebte, farbmusikalische Szene geschaffen. *Hermann Schramm* und *Viorica Ursuleac*, *Richard v. Schenck* und *Elisabeth Friedrich* stützten als charmantes und groteskes Paar das Solo-Ensemble. Man war in Feierkleidung gekommen und schied in entsprechender Stimmung.

Karl Holl

HAMBURG: Die Stadttheatersorgen mehren sich mit den Schwierigkeiten, dem Filialraume (der gewesenen Volksoper) einen Spielplan zu sichern. Man hat dorthin mit Glück den eben erst neu studierten »Falstaff« Verdis verpflanzt und ihm Mozarts »Don Giovanni« (so heißt er hier mit Rücksicht auf den Anruf des Komturs) folgen lassen mit viel szenischem Prunkballast, dessen Umbau sich lähmend auf die Intentionen Sachses legte. Die *Dusolina Giannini* hat ihrem günstigst wirkenden Konzertabend drei Abende in der Oper (Aida, Santuzza) folgen lassen können und ihren künstlerischen Aufwand in untadeliger Einheit jedesmal erkennen lassen.

Wilhelm Zinne

LONDON: *Nigel Playfair*, der sich seit mehreren Jahren um die Neubelebung der Oper und des Schauspiels des 18. Jahrhunderts verdient gemacht hat, hat wiederum einen glücklichen Griff getan. Diesmal ist es »Lionel und Clarissa«, ein Singspiel, das der damals 23jährige *Charles Dibdin* 1768 auf einen Text von *Bicherstaffe* komponierte und seine und seines vortrefflichen musikalischen Leiters *Alfred Reynolds* Aufmerksamkeit auf sich zog. Eine geradezu entzückende Musik, ein amüsantes und witziges Textbuch, meist vortreffliches Spiel und eine in Farben und Kostümen reizend harmonische Inszenierung dürften dem Stück einen Erfolg sichern, der dem des Beggars Opera gleichkäme, jedenfalls aber den der *Linleyschen* »Duenna« überstieg. Konnte man bei Linley, dem Freunde Mozarts, Einflüsse des letzteren vermuten, so schließt das Datum der Komposition bei Dibdin jede solche Annahme aus, und der Reichtum an leichtquillender Melodie, deren Grazie dem Mozartschen Melos nicht selten nachkommt, wirkt desto erstaunlicher. Freilich ein Mozart ist Dibdin nun keineswegs — dazu reicht weder seine Technik noch seine dramatische Begabung aus, nichtsdestoweniger ist es verwunderlich, daß ein so ansprechendes Werk phönixähnlich erst ein Jahrhundert später aus der Asche seines Erfolges emporsteigen sollte — denn fünfzig Jahre hindurch hielt es sich auf englischen und amerikanischen Bühnen, um dann in Vergessenheit zu geraten. Ein gut Teil des heutigen Erfolges

geht indes auf das Konto des vortrefflichen Dirigenten Reynolds; denn das Original soll bloß noch mit beziffertem Basse vorliegen, so daß Reynolds sowohl für die Instrumentation als für die Einschaltung einzelner Nummern verantwortlich ist. Seine Diskretion und sein Geschick gehen am besten daraus hervor, daß man nirgends den Eingriff einer anderen Hand entdecken kann und der pikante Klang eines nur aus zwei Violinen, Bratschen, Cello, Kontrabaß, Flöte, Baßflöte, Pikkolo, Fagott, Harfe und kleinem Schlagwerk bestehenden Orchesters, dem er ganz reizende Effekte zu entlocken versteht (z. B. die Begleitung einer Arie mit Baßflöte und Streichquartett), bestärkt die Illusion. Ausgezeichnet spielte *Nigel Playfair* in der ihm gutliegenden Rolle eines alten Kolonels, *Wilfred Temple* und *Olive Groves* sangen und mimten nicht minder vortrefflich, und *Rupert Bruce* gab eine vollendete Darstellung eines Dandys aus jenen charakterbunten Tagen. *L. Dunton Green*

MÜNCHEN: Die erste Neueinstudierung der Staatsoper in dieser Spielzeit galt der komischen Oper »Meister Guido« von *Hermann Noetzel*. Man freute sich, diesem unproblematischen Werke des gesund und natürlich empfindenden Komponisten wieder zu begegnen, wenn auch gegen sein bisweilen zu hemmungsloses Musizieren Bedenken nicht ganz unterdrückt werden können. Der von *Karl Böhm* dirigierten Aufführung mit *Otto Wolf* als prächtig singendem Titelhelden hätten noch ein paar Proben sehr wohl getan. Eine vollendete Wiedergabe erfuhr dagegen das pantomimische Ballett »Don Juan« von Gluck, das im Residenztheater in der Einrichtung *Heinrich Kröllers* zum ersten Male gegeben wurde. Kröller hielt sich für den Gang der Handlung an das Szenarium der Originalfassung, nur stellte er ein phantastisch-symbolisches Vorspiel voran. Mit der Musik verfuhr er freier. Lagen für die vielen Umstellungen, Auslassungen und Einfügungen von Stücken aus anderen Werken Glucks wirklich immer zwingende choreographische Gründe vor, oder hat die leidige deutsche Bearbeitungslust auch ihn manchmal mehr tun lassen, als unbedingt nötig war? Kröller, der in bewundernswerter körperlicher Beredsamkeit den Diener Don Juans Sganarelle tanzte, erwies sich mit seiner Inszenierung wieder als erfindungsreicher, unübertrefflicher Meister der Choreographie. Zu dem großen Erfolg des Abends, der das Ballettkorps auf achtunggebietender Höhe zeigte, trugen auch der musikalische Leiter Karl Böhm und der Schöpfer des szenischen Rahmens wie der Kostüme *Leo Pasetti* wesentlich bei. Aus den Aufführungen einer Richard Strauß-Woche ragten die in ihrem musikalischen Teile ganz ausgezeichnete klangschwelgerische »Salome« unter *Hans Knappertsbusch* — nur auf der Bühne ging es arg bürgerlich zu — hervor, sowie die beiden von *Richard Strauß* selbst in abgeklärter Meisterschaft geleiteten »Elektra« und »Ariadne auf Naxos«. Unser sich langsam konsolidierendes Ensemble, ergänzt durch *Gertrud Kappel* aus Wien, spannte mit schönstem Erfolge die äußersten Kräfte an, vor allem aber vollbrachte das Orchester, das sich gegenwärtig in selten guter Verfassung befindet, Leistungen, die auch nicht den leisesten Wunsch offen ließen.

Eine Nachtvorstellung der Kammerspiele machte mit *Strawinskijs* wenig kurzweiliger »Geschichte vom Soldaten« bekannt. Die dank der fanatischen Hingabe des szenischen und musikalischen Leiters *Hermann Scherchen* hervorragende Aufführung konnte unser Bild, das wir durch »Petruschka« von Strawinskij gewonnen, in nichts ändern: elementar rhythmisch, primitiv und raffiniert zugleich, grotesk, artistisch, revolutionär um des Revolutionären willen. *Willi Krienitz*

NÜRNBERG: Die Oper schloß mit einer Neueinstudierung von Strauß' »*Feuersnot*« und einer Erstaufführung von Webers »*Drei Pintos*« in der Bearbeitung Gustav Mahlers. Eine geschlossene Aufführung des Nibelungenringes gab Gelegenheit, einige namhafte Gäste einzuladen. Man hörte *Rode* (Wotan), *Henke* (Mime), *Melanie Kurt* (Brünnhilde), *Kipnis* (Hagen) und *Lußmann* (Siegfried), der freilich stimmlich wie darstellerisch der Rolle manches schuldig blieb. Das sogenannte Singspiel »*Ännchen von Tharau*« aus der Feder von *Hugo Röhr*, das nebenbei herausgebracht wurde, kann höchstens als anspruchslose Sommerunterhaltung gelten. Es nährt sich von süßtriefender Sentimentalität und brutalen musikalischen Witzen. Interessant ist die Skala der verschiedensten Anklänge und Reminiszenzen, von gut beobachteten R. Straußschen Instrumentaleffekten herunter bis zu den vulgärsten Rhythmen und Schlagern eines Walter Kollo. Eine »Gaudi«, wie man hierzulande sagt, bei der Kapellmeister *M. Pitteroff* ein respektables Maß von Selbstentäußerung aufbrachte. Der

Fortgang *Ferdinand Wagners* ist, rein künstlerisch geurteilt, für die Nürnberger Bühne ein empfindlicher Verlust. Wagners überragendes Dirigententalent, sein vulkanisches Temperament, seine gesunde, musikantische Ursprünglichkeit schufen bei genügend Proben Erstaufführungen, die der Nürnberger Bühne ein großstädtisches Dekorum verschafften. Seine letzte, beste Leistung war die Erstaufführung von Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«. An seine Stelle ist jetzt *Berthil Wetzelsberger* gerückt. Ein wesentlich gemäßigteres Temperament, aber ein Musiker, der schon nach der Eröffnungsvorstellung »Fidelio« die verfeinerte Kultur der Wiener Staatsoper erkennen ließ. Eine Neueinstudierung von Strauß' »Ariadne« unter ihm war eine der glücklichsten und abgerundetsten Aufführungen, die man in den letzten Jahren zu hören bekam. Die kapriziöse Zerbinetta *Erika Fiers'* verdient hierbei besondere Erwähnung. In den intimen Räumen des alten Stadttheaters bot die Erstaufführung von Pergolesis »La serva padrona«, Mozarts »Bastien und Bastienne« und Webers »Abu Hassan« unter *Karl Schmidts* musikalischer Leitung eine wertvolle Bereicherung des Spielplans. Für die neue Spielzeit hat der Generalintendant *Joh. Maurach* ein Solopersonal zusammengestellt, das fast in allen Fächern eine Qualität an Stimmen aufweist, wie man sie heute an mittleren Bühnen in so glücklicher Ergänzung nur noch selten findet.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die Opéra-Comique wurde am 18. Oktober nach nur zweitägiger Unterbrechung wieder eröffnet, und zwar unter ihren neuen Direktoren *Masson* und *Ricou*, die sich mit der Neuinszenierung von Richepins und Xavier Leroux' »Le Chemineau« einführten. Vorläufig machen sie große Versprechungen. Man muß die ersten Taten abwarten, um urteilen zu können. — Die Opéra hat »La Naissance de la Lyre«, die Balette »Sylvia« und »Les deux Pigeons«, Tannhäuser und die Zauberflöte wieder aufgenommen. — Ein zweiter kinematographischer Versuch wurde mit einem Film nach Gustave Flauberts »Salammbô« gemacht, zu dem *Florent Schmitt* die Musik schrieb. Es scheint nicht, daß diese neuartige Wiedergabe des Salammbô Aussichten auf großen Erfolg eröffnet. Aber die Partitur von Florent Schmitt dürfte sich zweifellos im Konzert behaupten, nachdem sie zu diesem Zweck revidiert worden ist.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: Mit Spannung sah man der Eröffnung der Spielzeit unter dem neuen Intendanten *Ernst Immisch*, der ein reichhaltiges Programm ankündigt, entgegen. Die Erstaufführung von Händels heiterer Oper »Xerxes« in Oskar Hagens Bearbeitung war durch einheitliches Zusammenwirken von Kapellmeister (*Reise*), Spielordner (*Paul Koch*) und Bühnenbildner (*Rammelt*), durch gute Rollenbesetzung und reizvoll farbenschöne, stilisierte Ausstattung in jeder Hinsicht befriedigend. Nach Rodelinde und Julius Cäsar hat Rostock mit dem Xerxes bereits das dritte Werk der Händel-Erneuerung gebracht. Im Xerxes macht sich die Selbständigkeit des Bearbeiters mehr geltend als in den zwei ernsten Opern, was bei Musikwissenschaftlern Bedenken erregt. Die Hauptsache bleibt aber doch die wirkungsvolle, dem Verständnis unserer Zeit angepaßte Neugestaltung. Die Zuhörer gewannen jedenfalls vom Xerxes einen sehr günstigen Eindruck. Zur Erinnerung an die Weimarer Uraufführung vor 75 Jahren (28. August 1850) wurde Lohengrin gegeben. Der neu verpflichtete Heldentenor *Heinrich Ramms* führte sich als stimmbegabter, wohlgeschulter Sänger und denkender Darsteller, aber auch mit einem kleinen, hier ungewohnten Strich im dritten Akt ein; der neue Spielwart, der sich im Xerxes bewährte, aber den strengen Forderungen des Wagnerschen Kunstwerks wenig Verständnis und noch weniger guten Willen entgegenbringt, versagte in wesentlichen Einzelheiten, was sehr bedauerlich ist, weil die stilgerechte Wiedergabe der Werke Wagners bisher eine Ehrensache der Rostocker Bühne war und bleiben muß, wenn anders sie ihren guten Ruf erhalten will.

Wolfgang Golther

SALZBURG: Die drei Opernaufführungen der Salzburger Festspiele, »Don Juan«, »Figaros Hochzeit« und »Don Pasquale«, waren von der Wiener Staatsoper bestritten. Die Entwicklung, die die Mozart-Opern seit Mahler an diesem Institut genommen haben, waren deutlich sichtbar. Don Juan ist düster geworden, die Buffostimmung dem Drama untergeordnet. *Muck* als Gastdirigent unterstrich das Tragische. Die Titelrolle gab *Jerger*, ruhig in der Haltung. Frau *Born* war eine Elvira voll inneren Lebens, Frau *Schöne* eine zierliche, sympathische Zerline. *Mayr*, ein geborener Salzburger, besaß die heimatliche behäbige Drolligkeit. — Figaro, von *Schalk* dirigiert, entsprach einer abgerundeten Wiener Auf-

führung, an der man freudig gearbeitet hatte, und deren Animo sich nun in Salzburg auslebte. Hier war noch der Geist Mahlers. Jerger (Figaro), Frau Schöne (Susanne), insbesondere Frau Born (Gräfin) bedeuteten gute, zueinander gestimmte Leistungen. Frau *Anday* (Cherubin) fiel durch verhaltene Innerlichkeit auf. Im ganzen bot der Figaro, mit Dirigent und Ensemble nach Salzburg verpflanzt, am meisten Stilreinheit, ohne allerdings den Charakter eines vollendeten Weihefestspieles anzustreben.

Ein Leckerbissen, ohne übermäßigen Nährwert, aber der richtige sorglose heitere Abschied war der »Don Pasquale« *Bruno Walters*, ein ins liebenswürdigste Süddeutsch übersetzter Donizetti. Mayr gab den liebesehnsüchtigen Alten voll Ulk und Komik. Eine schelmisch berükkende Norina, mühelos wie eine Lerche zwitschernd, war *Maria Ivogün*. Sie und *Erb*, ein Ernesto von schöner Sachlichkeit, waren die einzigen Gäste. Als Dr. Malatesta wies *Wiedenmann* alle Solidität der Wiener Oper auf.

In *Vollmöllers* Mirakel, das *Reinhardt* im Festspielhaus aufführte, gab es zum Zwischenspiel eine neue Musik des Salzburger Mozarteumsdirektors Dr. *Paumgartner*. Die Tonuntermalung, mit modernen Mitteln deskriptiv gehalten, schließt sich mit Geschick dem Gange der mimodramatischen Handlung an. Die 1916 in Berlin aufgeführte »Grüne Flöte«, eine Ballettpantomime im chinesischen Geschmack, hat sich die Musik bei Mozart geholt. *Ejnar Nilson* bekundete bei dieser Besitzstörung immerhin Geschmack. Dennoch tat es weh, aus der Haffner-Serenade, aus Divertimenti usw. Bruchstücke zu hören, zu denen chinesische Figuren auf der Bühne tanzten. Insbesondere, da man in der Geburtsstadt des Meisters doch auf den wahren und nicht auf den »angewendeten« Mozart Anspruch erheben soll.

Otto Kunz

STUTTGART: Mit Eifer unternahm das *Württembergische Landestheater* die Neueinstudierung der Meistersinger. Die eine Seite der Aufgabe ging dahin, einen frischeren Zug in das Ganze zu bringen, wobei der musikalische Leiter *Carl Leonhardt* seine Bemühungen von schönstem Erfolg begleitet sah; mit dem anderen Teil der Aufgabe, mit der Um- oder Neugestaltung der szenischen Bilder, hatte man das Bestreben verknüpft, sich vom Zwange genauer Regievorschriften des Buches freizumachen; daß die darin liegende Gefahr nicht vermieden wurde, zeigte die verfehlte Anordnung der Kirchenszene. Überraschend gut war die Szene auf der Festwiese, hier trat der volkstümliche Zug der Oper in der wohltuendsten Weise hervor, der prunkhafte Charakter war vermieden, und ein mehr gemütvolles Treiben stand im befriedigenden Einklang mit dem Grundton der Wagnerschen Dichtung. *Otto Erhardts* Geschick als Spielleiter zeigte sich mehr als bei den Meistersingern bei der erstmals gegebenen *Manon Lescaut* von *Puccini*. Ausgesprochener Sinn für die Anforderungen der komischen oder der Oper mittlerer Gattung befähigt den hiesigen Spielleiter, den betreffenden Aufführungen einen besonderen Stempel zu geben. Ein Sichverlieren in Einzelheiten kann zwar manchmal bemerkt werden, doch haben wir jetzt eine Reihe von Opern auf dem Spielplan, die hinsichtlich des Gesamteindrucks, der von ihnen bleibt, den Einfluß einer zielbewußt arbeitenden Regie deutlich verspüren lassen.

Alexander Eisenmann

WIEN: Der Staatsoper fehlt noch immer der Mut, sich zu rühren, hinauszuschauen, was draußen in der Welt eigentlich los ist. Nur der gute Wille wird in zahlreichen »Verlautbarungen« kund getan. Aber es ist ein Wille, der kein Temperament hat und der auf dem Weg zur Tat seine ganze Willenskraft verliert. Zur Belebung des Repertoires wurde Lucia von Lammermoor, eine würdige Dame von 90 Jahren, und Boris Godunow, ein Jüngling von 50 Jahren herangezogen. Wo genügend Theatertemperament und Bühnenphantasie vorhanden sind und vor allem wo die richtigen Sänger wirken, da ließe sich gewiß auch mit dem alten Donizetti immer noch etwas erreichen. Aber solchen Ehrgeiz gibt's hier nicht: die Kopftöne und die Triller der *Selma Kurz*, die klanggesättigten Kantilenen *Alfred Piccavers* blieben sich selbst überlassen. Lucia wurde, wie das eben gelegentlich zu geschehen pflegt, aus der Rumpelkammer geholt, ein wenig abgestaubt, respektvoll bewundert und dann wieder in den Kasten zurückgestellt. Mit dem Boris Godunow hat man sich immerhin wesentlich mehr Mühe gegeben. Für die Inszenierung wurde *Emil Pirchan* gerufen, für die Regie *Hans Mutzenbecher*. Pirchan sucht einen Kompromißstil, der jeden Geschmack befriedigt und jedem etwas zu wünschen übrig läßt. Wien empfing ihn mit ausgesuchter Höflichkeit und Hochachtung und lobte fast allgemein seine phantasievollen Szenenbilder, die mit ihrem kunstvollen Ge-

flecht aus stilisierten und realistischen Zügen wie die Illustrationen aus einem Märchenbuch wirkten. Man fragt sich nur, ob er mehr Künstler oder mehr Ausstattungsvirtuose ist? Den Boris gab *Emil Schipper*; sein düsterer, aber schöner, mächtiger und tragender Bariton hat nur den einen Nachteil, daß seine geringe Modulationsfähigkeit der Charakterisierung eben keinen allzu großen Spielraum läßt. In ihrem jüngsten Aktionsprogramm verspricht die Oper André Chenier, den Lyriker aus der französischen Revolution, der in seiner Operngestalt noch keine dreißig Jahre alt ist. Wir nähern uns also, wenn auch langsam, dem zeitgenössischen Schaffen.

Heinrich Kralik

ZÜRICH: Mehr als ein Jahr nach seiner Uraufführung in Dresden sind Andreaes »Abenteuer des Casanova« in die Schweiz eingezogen. Die einzige Rolle von größerem Belang, aber auch von technischen Ansprüchen, war mit *Rudolf v. Akacs* darstellerisch und gesanglich mustergültig besetzt. Es ist nicht der erste Versuch, die Welt Casanovas auf die Opernbretter zu bannen. Originell ist aber, wie der bühnen- und sprachgewandte Librettist *Ferdinand Lion* den Stoff ohne dramatische Kontinuität in vier losen Einaktern behandelt hat, die, durch nichts als die Zentralgestalt Casanovas zusammengehalten, etwa als die vier Sätze einer Sinfonie gefaßt werden könnten. Im ersten Stück wird der eben den Bleikammern Venedigs entwichene Held durch die ihm blitzschnell verfallene Inquisitorsgattin durch Verbergen vor Wiedereinbringung und sicherem Tod gerettet, im zweiten bestrickt der verführerische Chevalier in einem Pariser Magazin nacheinander eine Gräfin, eine Verkäuferin, eine Grisette, um schließlich Nummer vier, die Kassiererin zu entführen. Düstere Töne klingen aus dem spanischen Nachtstück, wo die leidenschaftlich glühende Atmosphäre des Landes Don Juans mit der formvollendeten Gesellschaftsgewandtheit Casanovas zusammenprallt; vor dem ermordeten Liebhaber der Primadonna schreckt Casanova zurück. Unbeschwerter Optimismus siegt; das letzte Stück, das im friderizianischen Potsdam den Helden vor Gericht führt, klingt in der Macht der allesüberwindenden Lebenslust aus mit hellen Walzerrhythmen, denen alle, selbst der alte richterliche Paragraphenreiter, erliegen. Das Werk ist nicht als schwerblütiges Musikdrama zu bewerten — leichtgeschürzt hinhuschend soll es dem Hörer Spiel, Unterhaltung und damit Erhebung sein. So will es der Komponist. Und er müht sich darum mit der ganzen Farbenskala seines Könnens, in Melodik, Kolorit und Instrumentation. Die Melodik befreit sich wenig von Richard Strauß, teilweise auch von Eugen d'Albert; originell darf die Casanova-Musik nicht genannt werden. Bemerkenswert ist, daß sie durch wiederkehrende Themen den Zusammenhang der vier Einakter enger schließt, als ihn das Libretto gibt. Das Kolorit wechselt. Im dritten Stück nähert es sich textgemäß am meisten musikdramatischer Haltung, um im letzten Stück dafür operettenmäßig auszutollen. Dieses Schlußstück wirkt am echtesten. Das Rokoko des zweiten Stückes ist wohl in der Ausstattung (hierin war die Aufführung dank der Spielleitung von Direktor *P. Trede* und der Dekorationskunst *Lothar Schenck v. Trapps* überaus charakteristisch und treffsicher) geradezu glänzend, nicht ebenso aber in der Musik. *Ernst Tobler*

KONZERT

BERLIN: Der Bewegtheit des Konzertlebens entspricht nicht seine Reichhaltigkeit. Man muß gestehen, daß es mehr Persönlichkeiten als Werke sind, die das öffentliche Interesse in Anspruch nehmen. Es ist wenig Neues aufgeführt worden. So sehr man den Versuch der meisten Konzertgeber, die Kritiker durch Neuheiten anzuködern, als einen mit oft untauglichen Mitteln bezeichnen muß, ist doch der Rückgang in der Produktion, soweit er sich im Konzertleben spiegelt, ganz offenbar.

Die deutsche Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hat eine Ortsgruppe aus sich heraus geboren, die die Verantwortung für die Konzerte übernimmt. Den wirtschaftlichen Verhältnissen entsprechend müssen diese im kleineren Rahmen stattfinden. Ein erster Abend in den Räumen von Grotrian Steinweg führte uns den russischen Pianisten und Komponisten *Samuel Feinberg* zu. Er spielte sich, Miaskowskij und Prokofieff. Der Gewinn dieses Abends, der uns Einblick in die neue Klaviermusik des neuen Rußlands verschaffen konnte, war sehr karg. Neue Wege wurden nicht sichtbar. Prokofieff ist bereits in Europa bekannt. Eine Sonate von Miaskowskij hatte wenigstens den Reiz des Einfallsreichen innerhalb älterer Zielrichtung.

Der Unternehmungsgeist *Wilhelm Furtwänglers* ist rühmenswert. Er sucht möglichst jedes

philharmonische Konzert durch eine Neuheit auch für Anspruchsvollere schmackhaft zu machen. Daraus ergeben sich aber Bastardprogramme. So finden wir im zweiten philharmonischen Konzert das sinfonische Werk »I pini die Roma« von *Ottorino Respighi*. Einst hatten wir die Springbrunnen Roms in Respighis Musik plätschern hören. Damals gaben sich Wagner, Strauß und Debussy in der Partitur ein Stelldichein, aber die Feinhörigkeit und Kultur des Komponisten wußte aus dieser Verbindung den größtmöglichen Vorteil zu ziehen. Respighi ist im wesentlichen Bearbeiter. Hat er sein Thema, dann wird es ihm nicht schwer, sich an ihm so geschickt emporzuranken, wie kaum einem in Italien, ja wenigen in der übrigen Welt. So ist seine Bearbeitung der alten Tänze ein wahres Meisterwerk. Will er die Poesie der Fichten Roms beschwören, dann ist er mehr auf italienisches Lokalkolorit bedacht als in dem früheren Werk. Aber der Eindruck ist nicht gleich günstig. Es mag nicht leicht sein, heute ganz echt italienisch zu schreiben und doch den Kitsch zu meiden. Respighi jedenfalls ist es nicht gelungen, wenn wir auch überall durch die Höchstentwicklung seines Handwerks versöhnt werden. An vier Schauplätze werden wir geführt. Die Episoden wechseln ab wie die Stimmungen. Gesänge dringen aus der Tiefe. Das alte Rom wird zu bannen gesucht. Aber wenn aus einem überreichen Orchester die grammophonetische Stimme der Nachtigall ertönt, dann müssen wir dies als Symbol der ganzen Partitur auffassen. Sie bewegt sich allzu sehr in Handgreiflichkeiten. Das dritte philharmonische Konzert endlich bringt etwas wie eine Sensation: den einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein*, getragen von Richard Strauß' *Parergon*. Es hat keinen Sinn, sich bei einem Werk aufzuhalten, das der Komponist selbst als Nebenwerk bezeichnet; um so mehr als die Zahl der Nebenwerke im letzten Strauß-Dezennium das Maß des Erlaubten übersteigt. Daß hier im übrigen aus der Not an Ideen eine Tugend für den Pianisten gemacht wird, soll nicht bestritten werden. Der Komponist hat versucht, sich aus seiner Zweiarmigkeit in die Einarmigkeit des Ausführenden hineinzudenken. Im Laufe seiner Tätigkeit als sinfonischer Dichter und als Opernkomponist ist ihm der Sinn für Architektur solcher Stücke offenbar etwas abhanden gekommen. Der Pianist leistete das Menschenmögliche. Man wird, bei aller Hochachtung für Strauß, mehr die gelungene Finanzoperation, als die von ihm geleistete Arbeit zu rühmen haben. Es ist aber im allgemeinen zu sagen, daß Furtwängler allein die Marke der philharmonischen Konzerte so zugkräftig zu machen weiß, daß über Mangel an Publikum hier nicht zu klagen ist.

In den Sinfoniekonzerten der *Staatskapelle* ist *Kleiber* noch nicht bis zu einer Neuheit vorgedrungen. Auch er hat Johann Strauß gefeiert, und zwar auf eine besondere Art: Busonis Konzertwalzer, die Eingebung einer glücklichen Stunde, hat den echten Johann Strauß der »G'schichten aus dem Wiener Wald« bevorwortet. Wie der Walzer sich in dem Geiste Ferruccio Busonis spiegelt, wird immer der Beobachtung und des Hörens wert sein. Askese und Zurückhaltung sind nicht zu verkennen; weder in der Arbeit des Gewebes noch in der Instrumentation. Busoni verneigt sich vor Strauß als ein aus anderen Sphären Stammender; als ein zwar im Süden geborener Mensch, der aber doch dem Norden durch Beanlagung zuneigt. Das Dionysische in seiner Musik ist schwach. Er ist wie einer, der von oben herab das Treiben der Welt betrachtet, die Menschen tanzen sieht und sich, nicht ohne leisen Spott, daran erfreut. Berlioz und selbst Bizet geistern durch die Partitur. Kleiber, der Busoni und Johann Strauß zu Ehren bringt, zeigt sich von der angenehmsten Seite. Über die Geste muß man hinwegsehen. Eine Unzahl von Kammer- und Virtuosenkonzerten ist vorübergerauscht. *Moriz Rosenthal* darf es wagen, der Ungunst der Zeiten zu trotzen. Ein vornehmer Geiger wie *Albert Spalding* kommt aus Amerika, wird aber Zeit brauchen, um auch in Berlin das Publikum zu finden, das ihm in anderen Ländern sicher ist. Ein junger Geiger *S. Dushkin*, ein in Amerika geborener Russe, trägt in seiner Art zu musizieren Zukunft in sich.

Adolf Weißmann

AACHEN: Im ersten städtischen Konzert brachte *Peter Raabe* ein neues Werk von *Paul Kletzki*: Vorspiel zu einer Tragödie zur *Uraufführung*. Was die erfolgreiche Sinfonietta für großes Streichorchester, Werk 7, versprochen, wird hier gehalten. Wesenseigentümlich ist auch diesem Vorspiel die unbedingte Achtung vor der strengen klassischen Form, an deren weitere Lebensfähigkeit Kletzki wie an ein Dogma glaubt. Es wird abzuwarten sein, ob dieses starke Talent durch die Tat beweisen wird, daß von der Evolution und nicht von der Revolution der Musik das Heil kommt. Der Stärke der Erfindung hält

eine erstaunliche Meisterschaft des technischen Könnens die Wagschale. Mit plastischer Kraft versetzt uns eine große, durch wuchtige Bässe fixierte Hornmelodie mitten in die Welt der großen Tragödie; in düsterm Moll, in zerfetzten und gezackten Linien stürmt das Hauptthema durch die Instrumente. Charaktervoll setzt sich das Seitenthema dagegen ab. Der Durchführungsteil zeigt erstaunliche Satzkunst und verrät eine Kraft sinfonischer Konzentration, die an Bruckners Können gemahnt, wenn sie auch in ganz anderem, eigenem Stile gehalten ist. Nur eine gewisse Überschwänglichkeit des Klanges, eine Unbesorgtheit in der ökonomischen Verwendung der Instrumente offenbart das jugendliche Alter des Komponisten, der trotz seiner Gebundenheit an die große Vergangenheit der deutschen Kunst nicht frei von Sturm und Drang ist. Die Aufführung unter Peter Raabe war glänzend, künstlerische Wirkung und äußerer Erfolg groß. — Im gleichen Konzert sang *Cida Lau* nach einer stark veralteten Konzertarie von Mendelssohn die Lieder eines fahrenden Gesellen von Gustav Mahler. Der ganz auf Tiefe und nie auf das Stimmaterial eingestellte Vortrag hinterließ starken Eindruck. Eine stilvolle Aufführung von Mahlers 4. Sinfonie beschloß den Abend. — An sonstigen Ereignissen verdient ein Konzert der *päpstlichen Sänger* unter Maestro *Casimiri* Erwähnung.

W. Kemp

BUDAPEST: In den philharmonischen Konzerten der zweiten Saisonhälfte 1924 auf 1925 hörte man folgende Novitäten oder seltenere Aufführungen: W. Korngolds Suite »Viel Lärm um Nichts«, in einem neuesten Konzert ein geschmackvolles »Rondo Capriccioso« für großes Orchester von *P. Bodon* und eine ausgezeichnete Aufführung der umgearbeiteten und neuinstrumentierten schillernden Suite Strawinskijs: »Der Feuervogel« mit Herrn *Rékai* am Pult. Fast der ganze nächste Abend war der breit angelegten Sinfonie für großes Orchester von *Ferd. Zsolt* gewidmet. Das Werk erfuhr in dieser seiner zweiten Aufführung unter Kapellmeister *Tittel* eine eindrucksvolle Wiedergabe. Die poetischen »5 Verse für Orchester« von *N. Radnay* kamen in einem nächsten Konzert zur Aufführung. Ein folgender Abend war unter der trefflichen Leitung des Gastdirigenten *Volkmar Andreae* ausschließlich Schweizer Komponisten gewidmet und führte von Werken Hubers (Simplicius-Ouvertüre) und Suters (Violinkonzert, sehr gut von *E. Gertler* vorgetragen) über nicht sehr charakteristische Orchesterkompositionen des Gastdirigenten bis zur bizarren Orchesterfantasie »Pacific Nr. 231« von Arthur Honegger, die auf ihrer Weltreise auch hier schnaubend und fauchend siegreichen Einzug hielt. In die feine alte Rokokowelt versetzte uns der folgende Mozart-Abend, wo eine selten gehörte kleine B-dur-Suite, das A-dur-Violinkonzert (von *E. v. Hubay* meisterhaft gespielt) und die zum Hofball Kaiser Josefs komponierten sechs deutschen Tänze erklangen. *Erich Kleiber* dirigierte mit unnachahmlicher Grazie. Eine mächtigere Seite seiner Dirigierkunst kam am folgenden Abend zur Entfaltung, wo uns Mahlers Dritte über verschiedene altwienerische Stimmungen sicher in die Höhen Nietzschescher Dichtung führte. Dem Altsolo verlieh Frau *M. Basilides* ihre große Kunst. Ein *Richard Strauß*-Abend mit der eindrucksvollen Wiedergabe der sinfonischen Dichtungen »Also sprach Zarathustra« und »Till Eulenspiegel« beschloß unter der Leitung B. Tittels die philharmonischen Konzerte. Am selben Abend sang Frau *B. Kiurina* von der Wiener Staatsoper mit großer Kultur die Arie der Ariadne und Orchesterlieder von R. Strauß. *Ernst v. Dohnanyi*, spät aus Amerika zurückgekehrt, dirigierte zum Schluß der Saison in einer eindrucksvollen und frisch pulsierenden Aufführung die »Neunte«. Vorher erklang unter seinen Meisterhänden die ganze Poesie des Beethovenschen G-dur-Konzertes.

Außer den *Philharmonikern* wirken noch zwei jüngere Orchestervereinigungen. Die erste ist das *Budapester Sinfonie-Orchester* unter Leitung von *E. Unger*, dem auch für die Zusammenstellung seiner interessanten Programme Verdienst gebührt. Man hörte Werke von A. Roussel, Mussorgskij, G. Fauré, ein modernes Klavierkonzert von Lily Berg, eine »Burleske« für Orchester von R. Meszlényi, die Suite »König Lahore« von Hubay und die 2. Sinfonie Hans Koeßlers. Die zweite, jüngere Vereinigung ist der *Kammer-Orchesterverein* unter *W. Komors* Leitung. In seinem dritten Konzert hörte man unter anderem des Österreichers Hans Gál »Ouvertüre zu einem Marionettenspiel« und vier antike Tänze von Respighi. Im selben Konzert debütierte die junge Pianistin *Agnes Jámbor*, und *J. Szigeti* entzückte die Zuhörer durch Mozarts D-dur-Violinkonzert.

Von geistlichen Konzerten sei die Aufführung folgender Werke erwähnt: die As-dur-Messe von Schubert (*Palestrina-Chor* und *Philharm. Orchester*, Dirigent: *A. Harmat*), Heinrich

Schützens Weihnachtsoratorium und Lorenzo Perosis »Die Auferstehung des Lazarus« (*Budapester Gesang-* und *Orchesterverein*, Dirigent *E. Lichtenberg*), ferner eine ausgezeichnete Aufführung der Johannes-Passion (derselbe Verein unter der trefflichen Mitwirkung von Frau *Basilides* und *Helge Lindberg*). An dem eindrucksvollen Bach-Abend des Palestrina-Chors unter *Edwin Fischers* Leitung fand seine ursprüngliche, höchst dramatische Darstellung Bachscher Musik begeisterte Aufnahme.

Von Gastspielen fremder Orchester sei nochmals in anerkennendster Weise der zwei Abende des Wiener Orchestervereins unter *Leo Blechs* stilvoller Leitung gedacht. In einem der beiden Konzerte sang *Vera Schwarz* mit vollendeter Kultur Arien von Mozart und Weber. Unvergeßlich bleiben die zwei Abende der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwänglers* Leitung. Er ist wohl die tiefintelligenteste, dramatisch am stärksten gestaltende Persönlichkeit am Dirigentenpult. So wurde durch die gemeinschaftliche Arbeit mit der diszipliniertesten Musikerschar »Till Eulenspiegel« zum neuerlichen Erlebnis und die 4. Sinfonie von Brahms zum idealen Klangbild des in tiefster Seele glühenden und vom tragischen Untergrund sich losringenden Menschentums.

Zu den zwei bekannten einheimischen Streichquartettvereinigungen *Waldbauer-Kerpely* und *Léner* gesellte sich ein neues Ensemble, bestehend aus den Herren *Melles*, *Gulden*, *Molnár* und *Zsámboky*, die an ihrem ersten Abend äußerst günstigen Eindruck hinterließen. Waldbauers brachten als Novität ein Streichquartett des Prager *Schulhoff* und begingen in zwei Festkonzerten das Jubiläum ihres fünfzehnjährigen Bestehens. Léners bestätigten ihren jungen Weltruf an zwei Abenden mit klassischem und modernem Programm.

Eine hohe musikalische Kulturmission erfüllt der junge *Madrigalverein* unter der bewährten Leitung von *J. Hammerschlag*. Er brachte im diesjährigen Konzert klassische Motetten und Madrigale sowie moderne Werke zur Aufführung. Aus der Fülle der Solisten seien zuerst die hervorragendsten Vertreter des edlen Gesanges genannt, vor allen Frau *J. K. Durigo*, die nach langer Pause wieder das heimatliche Konzertpodium betrat, dann die auserwähltesten der Herren wie *Helge Lindberg*, *Battistini*, *Piccaver*, *Paul Bender* und *Franz Steiner*. Dazu noch *A. Jacobi*, der die vortreffliche Schulung seiner schönen Baritonstimme bewies und *Emerich Molnár*, der sich außer seiner stilvollen Gesangskunst durch sein Studium altungarischer Gesangsliteratur verdient macht. Von den Geigern seien die Herren *W. Burmester*, *Vasa Přihoda* und *Josef Szigeti* hervorgehoben, welch letzterer in der vollsten Blüte seiner reifen Kunst auch einem bizarren und schwierigen Violinkonzert Prokofieffs zum Siege verhalf.

Béla Bartóks formenklare pianistische Kunst, *Ignaz Friedmans* meisterliches Können, sowie die Klavierabende der Frau *J. Kabos*, der ernst nachschaffenden *Margit Weisz*, der temperamentvollen Frau *S. Hir*, der stilvollen Frau *E. Novák*, des kaltblütigen Virtuosen *N. Orloff*, des feinsinnigen *E. v. Keéri-Szántó* und des talentvollen jungen *L. Kentner* schließen den Reigen der Pianisten. *E. J. Kerntler*

DRESDEN: Eine große Oratorienaufführung wagte der Sinfoniechor unter *Karl Pembaur*: er brachte in der Kirche *Suters* Chorwerk »Le Laudi« zu eindrucksvoller Aufführung. Das Werk des Schweizer Komponisten, das vor Jahresfrist beim Musikfest in Basel Aufsehen erregte, erschien auch hier als die Arbeit eines ansehnlichen Könners, dessen Gedankenwelt freilich einem etwas vielfarbigen Eklektizismus huldigt. Das größte Interesse von allen Konzertereignissen erweckte aber die *Uraufführung* eines neuen *Richard Strauß*. *Fritz Busch* brachte in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle des Meisters »Parergon zur Sinfonia domestica« heraus. Hinter dem mysteriösen Titel verbirgt sich eine sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester, etwa in der Form der Lisztschen Klavierkonzerte. Mit der »Sinfonia domestica« hat das neue Werk nur ein Hauptthema, das des »Kindes«, gemein, das jedoch nicht einmal der führende Gedanke ist. Sonst ist das »Parergon« rein absolute Musik abseits jedes Programms. Ihr Stil empfängt besonderen Charakter dadurch, daß der Klavierpart für den bekannten linkshändigen Virtuosen *Paul Wittgenstein* geschrieben ist und somit mit den besonderen Wirkungen linkshändiger Technik zu rechnen hat. Mit dem ihm eigenen Klangsinn hat Strauß diese Art Klavierstil dem Orchester verschmolzen und so, ohne seelische Tiefen aufzurütteln, anregende, farbenprächtige Unterhaltungsmusik gehobener Art geschaffen. Wittgenstein spielte das Werk mit allen Anzeichen höchster Musikalität und technischer Meisterschaft. Die Aufnahme beim Publikum war glänzend.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Wir haben nunmehr eines der größten Orchester Deutschlands. Aber *Georg Schnéevoigt* ist nicht der Mann, der auf einem so schönen Instrument auch entsprechend spielen könnte. Obwohl er weder die Liebe der Presse noch die des ernsteren Publikums gefunden hat, hält die Verwaltung noch aus undurchsichtigen Gründen an ihm fest. Die Frage der endgültigen würdigen Regelung drängt immer gebieterischer nach Entscheidung. — Direkt unmöglich war die Wiedergabe der Brahmsschen e-moll-Sinfonie. Gröbste Verstöße im Technischen wie im Geistigen waren ihr Signum. Madame *Cahier* ist für die Altrhapsodie von Brahms eine ungeeignete Vertreterin. Sehr fein gelangen ihr dagegen Mahlers innige »Lieder eines fahrenden Gesellen«. Der »Don Juan« von *Walter Braunfels* erwies sich von neuem als ein Stück, dessen Hauptwert in der glänzenden äußeren Aufmachung liegt. Der amerikanische Tenor *Bruce Benjamin* (im ersten Konzert der aus wirtschaftlichen Gründen zusammengeschlossenen Gesellschaft der Musikfreunde und Mozart-Gemeinde) ist Natursänger mit schönem Material. Je leichter die Kost, desto stärker die Wiedergabe. Welch ein Gegensatz hierzu die sinnlich-mystische Klangschönheit der *Sixtinischen Kapelle*, die besonders mit dem Credo aus der Marcellus-Messe nachhaltigste Eindrücke erzwang.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Die *Museumsgesellschaft* bot unter Leitung von *Edwin Fischer* (vom Flügel aus) einen glänzend verlaufenen Kammermusikabend zur 175. Wiederkehr von Bachs Todestag. *Frieda Dierolf* sang mit tiefer Wirkung die Solokantate für Alt: »Gott soll allein mein Herze haben«. Fischer selbst spielte das Klavierkonzert in d-moll und, gemeinsam mit *Heinrich Simon* und *Konrad Hansen*, das Tripelkonzert gleicher Tonart. Außerdem erklang das Concertino für Streichorchester von Pergolesi als reizvolle, zeitgemäße Entdeckung. Die Freitagskonzerte brachten unter *Clemens Krauß* vollendete Aufführungen der 4. Sinfonie von Bruckner und der Dritten von Mahler. Im *Orchesterverein* bot *Ernst Wendel* mit der Faust-Sinfonie von Liszt eine seiner besten Dirigentenleistungen. Hier wurde *Elly Ney*, im »Museum« *Lotte Lehmann* als Solistin gefeiert. Außerhalb dieser Zyklen hörte man durch Vermittlung des begabten jungen Mannheimer Kapellmeisters *Max Sinzheimer* zum erstenmal das Concerto für Klavier, Männerchor und Orchester von Busoni in überlegener pianistischer Ausdeutung von *Theophil Demetriescu*; ferner die Premiere der mehr durch witzige Details als durch Eigenart ansprechenden Blasorchestersuite »Perkeo« von *Hermann Grabner*. *Mattia Battistini* weckte als Altmeister des Gesangs wehmütige Erinnerungen an seine Glanzzeit. *Vasa Přihoda* triumphierte im virtuosen Geigenspiel als jüngster und wohl höchst berechtigter Anwärter auf Weltruhm. Unter den übrigen Einzelspielern bemerkte man das Geigertalent *Sergei Dushkin* und den ernst strebenden Frankfurter Pianisten *Fritz Malata*, der diesmal auch als fähiger Bearbeiter der Orgelpassacaglia in c-moll von Bach und als erster Vermittler der nicht eben starken, aber für die stilistische Situation so bezeichnenden Sonate von Strawinskij Anerkennung erntete.

Karl Holl

GOTHA: Die Publikumsträgheit einer mittleren Stadt wie Gotha bringt es mit sich, daß außerhalb des Rahmens einer musikalischen Organisation Konzerte so gut wie nicht besucht und daher auch nicht veranstaltet werden. Das geschah nur von dem hier nach Gebühr geschätzten *Wendling-Quartett* mit dem ausgezeichneten Pianisten *Erich Koch*, der sich hier niedergelassen hat. Der *Musikverein* unter der musikalischen Leitung von *Hans Trinius* machte sich durch eine Neueinstudierung des hier lange nicht und sonst überhaupt kaum gehörten »Kinderkreuzzug« von Gabriel Pierné (unter Mitwirkung von 300 Kindern) verdient (Solisten: *Margarete Abeler*, *Elisabeth Schenk*, *C. Haas*, *Franz Koch*), brachte auch das Verdische »Requiem« (Solisten: *Rose Walter*, *Gertrude Weinschenk*, *Ludwig Epple*, *Robert von der Linde*) nach langer Zeit in ausgezeichneter Wiedergabe zu Gehör und konnte ein ebenfalls unter Trinius' Leitung stehendes, nur Mozart gewidmetes Orchesterkonzert unter Mitwirkung von *Cida Lau* zu den bestgeglückten Abenden seines Winterprogramms rechnen. Von bekannten Solisten konnten wir *Erna v. Hoeßlin*, *Galéna-Ruckert*, *C. Czarniawski*, *Paul Schramm*, *Hans Bassermann* (mit dem ausgezeichneten *Herbert Charlier* am Flügel) hören. Das *Amar-Quartett* hatte die Spielzeit eröffnet. Den Höhepunkt der Veranstaltungen der *Liedertafel* bildete eine unter *Ernst Schwaßmanns* Leitung stehende Aufführung von Georg Schumanns Oratorium »Ruth«, zu der man die Solisten der ersten Aufführung

des Werkes verpflichtet hatte. Für andere Konzerte waren *Benar Heifeltz, Josef Wolfsthal, Hans Hermann Nissen, Heinrich Rehkemper, Grete Stückgold* gewonnen worden. Das *Landestheater* veranstaltete außer einem Schüler- und einem Bußtagskonzert sieben gut besuchte volkstümliche Sinfoniekonzerte; die Staatskapelle von sich aus ein Sinfoniekonzert unter Leitung von *Hermann Abendroth*, in dem *Gustav Havemann* das Violinkonzert von Max Trapp spielte. Großen Beifall erntete der *Kasseler a cappella-Chor* unter der Leitung von *Otto Laugs*. In einem Kammermusikabend endlich hatte man zum letzten Male Gelegenheit, Konzertmeister *Leo Schwarz* als Solisten zu hören, den wir leider an das Gewandhaus verloren haben.

M. Mueller

HAMBURG: Die Säle öffneten sich seit Mitte September in bedrohlicher Reichhaltigkeit und schon wieder in bedenklicher Mischung der Qualitäten. In *Brechers* Sinfoniekonzerten, die ihren Bestand durch die Auslese zugkräftiger Solisten gewinnen, hat *Sigrid Onegin* gewichtig beglaubigten Erfolg gehabt. *Dusolina Giannini* hat (höflich in der Wahl deutscher Texte und sogar von Neuheiten) ihren Opernerfolg zu steigern, ihre Vielseitigkeit des Darstellvermögens zu bestätigen ihre Position als von hohem (nicht höchstem) Rang zu sichern vermocht. Im Schauspielhaus, das 25 Jahre besteht, hat *v. Schillings* ein Festkonzert dirigiert, wobei die Onegin und *Emil Sauer* (mit Geist und instrumenteller Vollwertigkeit) Triumphe feierten. Die *Kubankosaken* (ein Dutzend russischer Offiziere aus der »weißen« Wrangel-Armee) haben den Stand der Donkosaken mit ihren Leistungen nicht zu erreichen vermocht. Der *St. Michaelischor*, den *Alfred Sittard* (sein Gründer) leitet, hat schon früh mit dieser geschulten Gemeinschaft die »Jahreszeiten« Haydns eindrucksstark dargelegt.

Aus der Überfülle des Angebots seien hier hauptsächlich Neu- und Seltenheiten markiert, die in den Hauptzyklen unter *Karl Muck* und *Eugen Papst* früh auftauchten. Muck (in den »Philharmonischen«) brachte die B-Sinfonie des jüngsten Bach-Sohnes Christian, ein Dokument für einen Wegbereiter modernen Sinfoniestils, in dem sich Sammartinische und Mannheimer Einflüsse mischen mit allerlei weltmännischem Geist Bachs und der Zeit. Dort war auch Strawinskijs »Pulcinella«-Suite (nach Pergolesi-Motiven) Neuheit. Kein Strawinskij aus maschinellem, negierendem Musikgeiste; aber eine Proklamation von tänzerischem Buffonismus, gelegentlich (wie im »Duett«) mit drastischem Aufzug und Einführung ungeschlachter Gesellen (solistischer Wettstreit zwischen Kontrabaß und Posaune!); eine oft geschickte Verwebung alten Bestandes mit dissonanten Gebieten und putzigen Absichten. Muck brachte soeben auch *Clemens v. Franckensteins* Variationen über ein Meyerbeer-Thema der »Hugenotten«. Es ist der Nachtwächtergesang, eine altprovenzalische Weise, die Franckenstein archaisierend harmonisch bereichert und sonst stattlich mit Charakterprädikaten (ohne figural belastende Beigaben) schmückt zu einer vorwiegend idyllischen, beschaulich freundlichen Reihe, die selbst nach einem Bruckner (Vierte) noch ansprach. Bei Papst war die *Uraufführung Herm. Wolfg. v. Waltershausens* »Hero und Leander«, ein Werk noch aus dem Bannkreis der »apokalyptischen« Ideen des Vorjahres. Der Autor sah die zwei als mit den Gewalten der Natur verhaftet, schuf ein festgefügtes Ganzes in organischem Wuchs (mehr Sinfonie als sinfonisches »Gedicht«) mit sicher künstlerischem Willen, der auch (beim Meeresleuchten) impressionistische Gehege einflicht und die Liebesszene und den Seesturm als Brennpunkte herauskehrt. Dem selbst (und linksarmig) dirigierenden Autor trug das Opus erheblichen Erfolg ein. Die Neuheit von *Richard Strauß*, sein »*Parergon*« zur Domestica-Sinfonie, trug dem darlegenden linksarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* einen Triumph ein. Ihm gehört das Werk auf sechs Jahre! Bis dahin wird es kaum gedruckt erscheinen. Stofflich zumeist auf das Thema des Kindes (nach fis-moll versetzt) gestützt, erinnert die Neuheit bei der Dur-Wendung (Fis) mehr an den lächelnden Rosenkavalier-Strauß, der den Abschluß in F-dur gewinnt. Die Arabesken und Rezitativbrocken des Klaviers mit vierstimmiger(!) linkshändiger Kadenz über jenen vier Noten lassen das Ganze als eigentlichen Wurf nicht erkennen; als »Nebenwerk« wohl, das aber ein Ingenium nirgends einschließt. Das *Bandler-Quartett* hat dem Klavier-Quintett des jungen *Gernot Klußmann* zu einem kräftig beglaubigten Erfolge verholfen. — Die *Reichs-Schulmusik-Woche*, die hier tagte und auf der man zwei Dutzend Vorträge entgegenzunehmen den Vorzug hatte, möge aus dem Vielerlei den Gewinn erlangen, daß die systematische Pflege der Musik im Schullehrplan den ihr zukommenden Erfolg aufweise. *Paul Graener* hat (mit *Lotte Meusel*

im künstlerischen Bunde) hier einen sehr erfolgreichen eigenen Liedersegen gespendet.
Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Das 1. *Sinfoniekonzert*, ein Beethoven-Abend, wurde zu einem großen Erfolg für *Ferdinand Wagner*, das *Landestheaterorchester* und den Solisten *Rudolf Serkin*, der das Es-dur-Klavierkonzert hinreißend schön spielte. — Am 18. und 19. Oktober fand in Karlsruhe der *Kongreß für Musikästhetik*, Probleme und Ergebnisse der neuen Musik, statt. Der erste Vortrag »Materiale Grundlagen der Musik« von *Paul Bekker* war auch der Aktualität und Tiefgründigkeit nach der bedeutendste und an der Spitze aller stehende. Mit der Antithese »organisch-mechanisch« rührt Bekker an die wahren Ursachen unserer Entgleisungen auf musikalischem Gebiet. Zwingend und unerbittlich sind seine Schlüsse, weil sie die einer praktischen, einer produktiven Methode sind. Man darf ihn getrost den Lessing oder den Herder der Musik nennen, denn er hat den Künstlern glänzend vorgearbeitet, und *der* Musiker wird auch noch kommen, der ihn recht und ganz versteht. Über das »Problem der Form« sprach *August Halm* rein improvisatorisch, in sich unsicher geworden durch Paul Bekkers kühne, entwaffnende Thesen. Der Vortrag *Georg Capellens* über »Monismus und Dualismus« erörterte das vielumstrittene Moll-Problem und polemisierte gegen den Dualismus. Dies Streben nach möglichster Zentralisierung des Harmoniesystems zeigte sich bei dem nächsten Redner, dem forschen *Hans Schümann* und seinem eigenen, neuen System »Monozentrik«, theoretisch wenigstens, der Erfüllung nahe. Anstoß gab ihm die chinesische Pentatonik, die unserem musikalischen Empfinden allerdings so fremd ist wie etwa der beseelte Weltraumkult der chinesischen bildenden Künstler dem perspektivischen Raumschaffen der unsrigen. So bleibt die »Monozentrik« schließlich ein zahlenmäßiges Experimentieren, das in verzwickten Fällen, rein ordnerisch, Aufschlüsse geben kann. *E. M. v. Hornbostels* Vortrag über »Exotische Musik« war anregend und lehrreich durch die praktischen Beispiele, die ein Grammophon vermittelte. Mit der frischen, leis ironisch und pessimistisch gefärbten Plauderei »Musik in der Gegenwart« beendete *Ernst Křenek* die Reihe der Vorträge. Einen glänzenden Abschluß erhielt der Kongreß durch die wundervolle, erschütternde Aufführung der Brucknerschen *f-moll-Messe* durch den *Bach-Verein* unter der meisterlichen Leitung *Franz Philipps*.
Anton Rudolph

KÖLN: Das wichtigste Ereignis für Köln und das Rheinland bedeutet die Anfang Oktober erfolgte Eröffnung der staatlichen *Hochschule für Musik* in Köln, die von den Professoren *Hermann Abendroth* und *Walter Braunfels* gemeinsam geleitet wird. Ihre Organisation gleicht der Hochschule in Berlin; angegliedert sind ihr eine Rheinische Musikschule, in der das frühere Konservatorium, das 75 Jahre bestand, weiterlebt, sowie Abteilungen für Schul- und Kirchenmusik und eine Orchesterschule. Von den neuen Persönlichkeiten, die infolge der Neuordnung gewonnen wurden, sind zu nennen: *Richard Trunk*, stellvertretender Leiter der Musikschule und zugleich Dirigent des Kölner Männergesangvereins, *Karl Ehrenberg* für die Orchesterschule, der Beuroner Benediktinerpater *Johner* für katholische Choralliturgie, *Maria Philippi* für Gesang, sowie für besondere Kurse die Komponisten *Kaminski*, *Toch* und die Pianisten *Edwin Fischer* und *Eduard Erdmann*. Verschiedene der Genannten gaben auch bereits im Konzert ihre Karte ab, unter anderen Trunk als Liederkomponist, unterstützt von seiner Gattin, Ehrenberg mit einem gehaltvollen Streichquartett, das vom *Busch-Quartett* gespielt wurde. In den *Gürzenich-Konzerten* — sie verdienen diesen Namen wieder mit vollem Recht, da der Versuch, sie in die große Messehalle zu verpflanzen, wohl wegen wirtschaftlicher Bedenken aufgegeben ist — brachte der Kölner Komponist *H. H. Wetzler* seine Orchesterlegende *Assisi* mit Erfolg zur *Uraufführung*. Sie ist ein Treffer, wenn auch vielleicht nicht in dem Maße wie seine vorhergegangenen »Visionen«. Stimmungen und Eindrücke aus Assisi und vom Wirken des heiligen Franziskus gaben den Anlaß zu einem fesselnden Orchesterbild, das mehr nach musikalischen als programmatischen Gesichtspunkten geformt ist, thematisch und klanglich in der Linie Liszt-Strauß liegt und formell nur unter dem Mangel leidet, daß die Szene der Vogelpredigt zu stark als Episode wirkt. Ferner hörte man unter Abendroths Leitung ein freundliches Divertimento für kleines Orchester von *Paul Graener* und das dritte Klavierkonzert von *Prokofieff* (Solist *Alexander Borowskij*), das in seiner bunten Farbigkeit, der effektvoll-feinen Instrumentierung, in seiner leichten Beweglichkeit unterhaltend ist,

aber schließlich trotz der originellen Mache in seinem kühl-grotesken Humor zu wenig geistige Tiefe erblicken läßt. Ein Sinfoniekonzert machte uns noch mit den Orchestervariationen über ein pastorales Thema von *Robert Müller-Hartmann* bekannt, einer nicht gerade neuschöpferischen, aber innerlich ausgeglichenen Musik. Abendroth schien noch in der Ausdeutung Bruckners (3. Sinfonie) geistig gewachsen. Viel Anklang finden die Orgelkonzerte des Domorganisten *Hans Bachem* in der Messehalle, wo ferner der jetzt hervorragend geschulte *Domchor* unter Professor *Mölders* außer Vittoria und Palestrina ein Graduale und Ave Maria von Bruckner sang. Vom Dom läßt jetzt auch die Deutsche Glocke am Rhein, die an die Stelle der früheren Kaiserglocke getreten ist, ihre mächtige Stimme erschallen.

Walther Jacobs

KÖTHEN: Die *Neue Bach-Gesellschaft* veranstaltete neben dem alljährlich üblichen größeren Bach-Fest zum erstenmal nach dem Kriege wieder ein *Kleines Bachfest.* Als Festort war diesmal nicht die Bach-Stadt Eisenach, sondern die ehemalige anhaltinische Residenz Köthen gewählt worden, in der Bach als fürstlicher Kapellmeister eine stattliche Reihe von Kammermusikwerken geschaffen hat. Die Wahl Köthens als Festort war auch für die Zusammenstellung der Vortragsfolgen dieses Bach-Festes bestimmend gewesen. Eingeleitet wurde das Fest mit einem Vortrag *Arnold Scherings* über »Bach und die Bedeutung seines Wirkens in Köthen«. Das sich anschließende Orchester- und ein Kammermusikkonzert, die von Mitgliedern der *Kapelle des Dessauer Friedrich-Theaters* unter Leitung von *Franz v. Hoeßlin* ausgeführt wurden, hinterließen in ihrem orchestralen Teil keine festlichen Eindrücke, da Dirigent wie Kapelle sich mit dem Bach-Stil wenig vertraut zeigten. Auf wirklich festlicher Höhe standen in ihnen nur die Darbietungen der Solisten, vor allem die von *Kulenkampff-Post* (a-moll-Konzert, d-moll-Sonate) und der Cembalistin *Anna Linde.* Wesentlich erhebendere Eindrücke vermittelten dagegen die in die Jakobskirche gelegten Veranstaltungen: ein *Festgottesdienst*, der neben der Festpredigt durch Orgelvorträge *Günther Ramins* seine tiefen Weihen erhielt, und ein *Kirchenkonzert*, in dem *Robert Hövker*, der Leiter des *Köthener Bach-Vereins*, drei Kantaten mit feinem Verständnis für die Erfordernisse des Bachschen Stiles zur Aufführung brachte. Von den gesanglichen Solisten dieses Bach-Festes sind vor allem *Lotte Leonard* und *Alfred Paulus* zu nennen, in einigem Abstand von ihnen auch *Ilse Helling-Rosenthal*, *Gunnar Graarud* und *Erna v. Hoeßlin.*

Herbert Koch

LEIPZIG: Es geht wieder um die Entscheidung, wie sich das *Gewandhaus* mit dem Schaffen der Gegenwart auseinandersetzen will. Rückblickend auf die Darbietungen der Vorsaison erkennen wir keine wesenhafte Erweiterung des künstlerischen Anschauungsbereiches, obwohl vier Konzerte vier Premieren brachten. Mit Kletzkis »Vorspiel zu einer Tragödie« ist meines Erachtens der neuen Musik kein gangbarer Ausweg gewiesen. Über Strauß' Schaffen ist auf Grund des »Parergon«, das *Wittgenstein* nach der Dresdener Taufe des Werkes zuerst hier im Gewandhause spielte, absolut nichts Neues zu sagen. Strauß löst das reizvolle Werkproblem (*eine* Hand sozusagen gegen hundert) im technisch-artifiziellen Sinne, keineswegs weist er diesem Einzelfall gesonderte Stilbedeutung zu. Er bleibt in der orchestralen Klangsphäre, die ihm eigen ist. Wir hatten eine sublime Kammermusik erwartet und fanden ein massives Orchester, durch dessen dichten Klangfilter eine dünne Klavierstimme rieselt. Einigermaßen erfreulich, doch längst nicht so zwingend wie in den »Antiche Danze« gibt sich Respighi, der phantasievolle römische Meister, mit seinem »Pini di Roma«, einem sinfonischen Stimmungsbild. Hermann Ambrosius' 4. Sinfonie war eine Niete. *Furtwängler* erlebt als Beethoven-, Brahms-, Haydn- und Richard Strauß-Dirigent Triumphe. Als Walzerdirigent (Strauß-Feier!) gab er Vieles, was er als Sinfoniker zu verschweigen pflegt.

Hans Schnoor

LONDON: Die Saison läßt sich gut an. Zunächst ließ sich *Albert Roussel*, der französische Komponist, in etlichen Kammermusikwerken hören. *Lucie Caffaret* spielte seine Sonatine, *Louis Fleury* einige exquisite Stücke für Flöte und Klavier — »Les Joueurs de Flûte«, in denen vier mit der Flöte gedanklich verbundene Gestalten trefflich charakterisiert wurden; und *Madame Alvar* sang einige Lieder mit der ihr eigenen reizvollen Intelligenz, die jeder Gedankenschattierung, jeder tieferen Bedeutung des Textes gerecht wird. Vornehm ist das Wort, das auf diese Musik paßt. Die Gedanken sind stets gewählt, wenn auch nicht groß zu nennen, und fein ist die Kunst, die sie verarbeitet. In der

Art sie zu verwenden erinnert Roussel an Fauré, aber schillernder, kräftiger, bei aller Zartheit der Empfindung mächtiger in der Herbeiführung der Klimakta. Wundervoll klang auch diesmal wieder Fleurys Flötenspiel, und Lucie Caffaret eignet sich vortrefflich für die eigentümliche Mischung von Duft und Brillanz dieser Musik. Überhaupt eine Künstlerin allerersten Ranges. Ihre phänomenale Technik verbindet sich mit edler Klanggebung und eminenter Gestaltungskraft, wie sie in einem späteren Konzert in Liszts Sonate und Francks Préludes Air und Final zeigte. *Cortot* ließ sich auch wieder hören mit seinem genial-elastischen Spiel. Der sich vertiefende *Moiseivitch*, der junge *Solomon* mit seiner klaren perlenden Technik, *Arthur Rubinstein*, vortrefflich in der modernen Kunst, wenn sie starke Farben und mächtigen Rhythmus erheischt, das pastose Spiel der Frau *Kwast-Hodapp*, die Turnersche Malkunst *Gieseking*s erregten wiederum Bewunderung. Zwei große Novitäten bescherten uns die Symphony Concerts und die Philharmonic Society: erstere »Flos Campi« für kleines Orchester, Chor und Solobratsche *(Lionel Tertis)* von *Ralph Vaughan Williams*, letztere *Gustav Holsts* neue Sinfonie für Chor und großes Orchester. Vaughan Williams benützt Texte aus dem Hohen Liede Salomonis, Holst aus Keats. Williams greift auf die leeren Quarten und Quinten des Organums zurück, verdeckt seine Empfindung mit herben Querständen, Holst arbeitet mit modern-kühner Stimmführung namentlich im Chor, dem Schweres zugemutet wird, und verzwickten Rhythmen, doch verschmäht hier und da den edlen Fluß einer breiten Melodik nicht. Beide Werke zeugen für die Größe der Auffassung ihrer Schöpfer — der eine mehr in sich gekehrt, der andere siegesbewußt uns entgegentretend — freuen wir uns, daß wir zwei solche Kerle haben! *L. Dunton Green*

MÜNCHEN: Selbst die katastrophale Leere der Säle vermag die täglich immer mehr anschwellende Konzertflut nicht einzudämmen. Lassen wir alle Hoffnung fahren. Gegen das überflüssige Konzertmachen ist kein Kraut gewachsen. Das erste Konzert der *Musikalischen Akademie* (Staatsorchester) brachte neben Händel, Haydn und Mozart als Huldigung an Johann Strauß die Ouvertüre »Prinz Methusalem« und den Walzer »Rosen aus dem Süden«, die allerdings auf Mozarts g-moll-Sinfonie recht wenig passen wollten. In dem gleichen Konzert erspielte sich *Emanuel Feuermann* mit einem Cello-Konzert von Haydn einen stürmischen Erfolg. Die *Konzertgesellschaft für Chorgesang* begann ihre dieswintrige Tätigkeit mit einer guten Aufführung der »Jahreszeiten« unter *Hanns Rohr*. Sein zusammen mit *Hedwig Faßbänder* (Violine), *Marguerite Rüsch* (Gesang) und *Ludwig Faßbänder* (Cello) unternommener Versuch, das Andenken des Schweizer Komponisten *Peter Faßbänder* zu retten, mißlang. Faßbänder, der mehrere hundert Werke geschrieben haben soll, ist wohl ein formales Talent, aber keine urschöpferische Natur. Hohen Genuß brachte das Orgelkonzert des hervorragenden Straube-Schülers *Emanuel Gatscher*, der uns auch mit einer Phantasie und Fuge (op. 23) von dem Münchener *Karl Blessinger*, einem formstrengen, wirkungsvollen Werke, bekannt machte. *Willi Krienitz*

NÜRNBERG: Die letzten großen Begebenheiten im Nürnberger Konzertleben beruhten hauptsächlich auf dem Besuch auswärtiger Orchester und Chöre. *Wilhelm Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern* dirigierte Weber, Brahms und Beethoven, *Bruno Walter* mit den *Wiener Philharmonikern* Beethoven, Mozart und Mahler (1. Sinfonie). Von den *Berliner Lehrern* bekam man unter *Hugo Rüdels* Leitung ein statiöses Programm zu hören, in dem die Edward-Ballade von *Walther Moldenhauer* als Neuheit ihres überhitzten Pathos und ihrer satztechnischen Überlastung wegen nur die Achtung vor der eminenten chorischen Leistung herausfordern konnte. Als Begebenheit muß auch vermerkt werden, daß es *Grete Stückgold* im Varieté mit einem Lieder- und Arienabend versuchte. Aus dem lokalen Musikleben bleibt am stärksten in der Erinnerung ein Klavierabend von *Marie Kahl-Decker* und ein Sonatenabend der Geigerin *Anita Portner-Lauer* mit *Walther Körner* am Klavier, bei dem man Pfitzner, Reger und Strauß zu hören bekam. Die Matthäus-Passion unter *Karl Schmidt* und die Neunte von Beethoven unter dem bereits geschiedenen *Ferdinand Wagner* mit dem *Nürnberger Lehrergesangverein* waren Wagnisse, die bei der Jugend der beiden Dirigenten noch nicht überzeugen konnten. Eine zuversichtliche Perspektive gewinnt die Entwicklung des Nürnberger Chorwesens durch die Berufung *Fritz Binders* an die Spitze des Nürnberger Lehrergesangvereins. Nachdem wir bereits an kleineren Chören zwei so bedeutende Vereine wie

den Nürnberger Madrigalchor *(Otto Döbereiner)* und den Neuen Chorverein haben, wäre es sehr begrüßenswert, wenn der große Lehrergesangverein in Fritz Binder endlich den Führer finden würde, der die Initiative besitzt, mit diesem wertvollen Material einmal wieder systematische künstlerische Arbeit und Ziele aufzunehmen. Das große Ereignis für Nürnberg zu Beginn der neuen Konzertsaison bildete das 1. Konzert des *Philharmonischen Vereins*, bei dem *Richard Strauß* nach zehnjähriger Pause wieder als Interpret seiner Werke an der Spitze des Nürnberger Orchesters enthusiastisch gefeiert wurde. Der »Neue Chorverein«, neuerdings nach seinem Leiter *Hardörfer-Chor* genannt, behauptete seine Führerschaft im Nürnberger Chorwesen mit a cappella-Werken von Dufay, Josquin, Palestrina u. a. bis hinauf zu Reger und Kaminski. *Franz v. Vecsey* berücksichtigte auf seinem Programm neben seinen slawischen Favoriten Paul Hindemiths bedeutsame Violinsonate in D. Der vorzügliche Nürnberger Geiger *Seby Horvath* hatte mit Werken von Bach, Reger und Kaun einen starken und verdienten Erfolg. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Die im Laufe des Oktober nach und nach wieder aufgenommenen subventionierten sinfonischen Konzerte scheinen ihrer Verpflichtung, in jedem Winter drei Stunden neuer Musik zu widmen, so bald als möglich nachkommen zu wollen. Sie beschränken sich hauptsächlich (beim Orchester wenigstens) auf kleine Werke und ungedruckte Fragmente einiger Komponisten und bringen auf diese Weise bis zu Ende der Saison die 180 vorgeschriebenen Minuten ein! So dirigierte *Pierné* bei den Colonnes fünf Melodien von Jean Cras, »Fontaines« betitelt, die von *Vanni-Marcoux* gesungen wurden, und eine Neubearbeitung von Paul Dupins aus dem Jahre 1912 stammendem Werk »Le beau Jardin«. *Paul Parey* wartete in den Lamoureux-Konzerten mit Samazeuilhs »Naiades au soir« auf, einer Orchestereinrichtung des 1911 erschienenen Klavierstückes, und mit Bruchteilen aus Henri Büßers »Colomba«. Die Pasdeloups veranstalteten eine Neuaufführung von Honeggers »Roi David« und widmeten unter *Rhené-Batons* Stabführung einen Abend russischer Musik.

Die Société musicale indépendante (S. M. I.) hatte ihr erstes Konzert in dieser Spielzeit dem Schaffen Albert Roussels vorbehalten. Drei Erstaufführungen: »Joueurs de flûte«, eine Sonate für Klavier und Violine, eine Serenade für Flöte, Saiteninstrumente und Harfe; Lieder von Frau *Croiza* gesungen, ein »Impromptu« für Harfe (von *Jamet* gespielt) und eine von *Lucie Caffaret* interpretierte Sonatine, ein Werk, an das sich Neulinge nicht heranwagen sollten, ergaben das Programm. — In der Salle Gaveau fand die erste Sitzung der »Musique vivante« statt, die alle Freitag tagen soll. Diese von unserem Lyoner Kollegen *Léon Vallas* ins Leben gerufene »Musique vivante« ist eine Art Klubkonferenz, in der bei Aufführung von alten und neuen Werken musikalische Fragen erörtert werden sollen. Die Idee ist originell und recht modern.

J. G. Prod'homme

PRAG: Der Berliner Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* hat zu einer Zeit hier debütiert, wo in anderen Jahren die Konzertsaalbesucher noch in den Ferien weilen; überhaupt fällt es auf, daß die Pause zwischen den Spielzeiten nunmehr einen einzigen Monat beträgt. Kleiber, der die famose *Tschechische Philharmonie* dirigierte, hat — ich hörte indes in Venedig neue und neuseinwollende Musik — stürmischen Erfolg gehabt. Er hat während des Prager Musikfestes seinen Ruf als Dirigent begründet und gilt heute als Virtuose außergewöhnlichen Formats. Die *Budapester Philharmoniker* unter *Ernst v. Dohnanyi* sind Musiker, die den Effekt verstehen und Kraft und Brillanz in großem Ausmaß zur Verfügung haben. Dohnanyi, der eine starke Gestik entwickelt, ist eine Zwischenstufe zwischen Hofmann und Militär. Sein hochkultiviertes Musikertum steht seit je außer jedem Zweifel; beim Mozartschen Klavierkonzert in G-dur, das er selbst spielte, störten allerdings im Sinne der ebengemachten Bemerkung dynamische Grellheiten und parfümierte Legatostellen. Um so bildkräftiger erstanden Béla Bartóks »Deux portraits«. Der Sprachstil Bartóks hat schon in diesem Jugendwerk eigene Linien, er ist in diesem Stück schon eine europäische Erscheinung von auffallender Originalität. In den *Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters* kam unlängst als letztes Konzert der Saison 1924/25 Berlioz' »Fausts Verdammung« ein wenig verspätet. Eine im Orchestralen und Chorischen bemerkenswerte Wiedergabe unter *Alexander Zemlinsky*. Die *Tschechische Philharmonie* wird heuer außer von ihrem Chef *Wenzel Talich* von einer langen Reihe von Meistern aller Musiknationen geleitet werden.

Erich Steinhard

WIEN: Eine neue Sinfonie mit wohlgezählten vier Sätzen: Moderato, Scherzo, Adagio, Finale, eine Sinfonie, die sich aufs engste verwachsen fühlt mit der Landschaft Bruckners und Mahlers, Musik, die auf den Freibrief des modernen musikalischen Internationalismus verzichtet. Der Autor, der uns dadurch überrascht, daß er keine Überraschungen bereit hält, ist *Rudolf Kattnig*, 30 Jahre alt, Kärntner von Geburt, Wiener von Gefühl. In seinem Werk verbindet sich formaler Instinkt mit einer gesunden Naturburschenhaftigkeit. Die einzelnen Sätze sind nach allen Regeln der Formenlehre aufgebaut; gleichwohl erscheinen sie wie von würziger Alpenluft durchweht, der milde Duft blühender Sommerwiesen steigt auf und gelegentlich glaubt man beinahe den Nachhall eines echten Kärntner Jodlers zu hören. Gewiß, durchaus konservative Musik, aber doch ganz ohne polemische Spitze; Musik, die aus einer reichen, echten und naiven Musikantenseele fließt, die den Schöpfer lobt, die Welt umarmt und sich ihres Daseins freut. Wir freuen uns mit ihr, besonders auch weil die vielen jungen, halbentwickelten und unreifen Stellen dieses Werkes das beste für die Zukunft verheißen. *Leopold Reichwein*, der einer der wenigen ist, die sich die Mühe geben, etwas Neues herauszubringen, und der mit seinen »Sinfoniekonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde« das verschlafene Wiener Musikleben immerhin ein wenig aufrüttelt, führte Kattnigs Sinfonie in mustergültiger Weise auf. Auch Dr. *Bachs* Arbeitersinfoniekonzerte beschämen mit ihren vorbildlichen Programmen den Quietismus so mancher nobleren sinfonischen Unternehmungen. Hier konnte man, von *Josef Szigeti* meisterhaft gespielt, das brillante und hinreißende Violinkonzert von Prokofieff hören. *Irene Sentheim*, eine kultivierte Sängerin, bei der allerdings der Ehrgeiz stärker ist als das Talent, machte sich dadurch verdient, daß sie in ihrem Konzert einige wohlgeratene Orchesterlieder von *Franz Salmhofer* sang, einem jungen Wiener Komponisten, der eine entschiedene Begabung für die Gesangslinie und ein feines Ohr für die koloristischen Zwischenstufen moderner Klangbildungen besitzt. *Heinrich Kralik*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die *Handschrift Palestrinas aus dem Jahre 1589* (C. K. 1882; M. S. 1917) stammt aus den Zahlbüchern des Kapellarchivs von St. Peter. In diesen war für jeden Sänger eine eigene Seite bestimmt, die der Zahlmeister selbst kalligraphisch mit dem Namen des betreffenden Sängers überschrieb, hier also: »D(ominus) Jo(annes) Pet(rus), Aloy(sius) Magister Cantorum.« Palestrina steht an erster Stelle nach den Klerikern. Im folgenden quittiert P. für die einzelnen Monate bis Oktober: »Jo Giouanj M(aestro) di Cappella ho riceuti per il mese di Gennaro — ⊿ 15.« (»Ich Johannes, Kapellmeister, habe erhalten für den Monat Januar 15 scudi.« ⊿ ist das Zeichen für scudo; 1 scudo = ca. 5 M. Palestrina bezieht also monatlich ca. 75 M., ein für die damalige Zeit nicht geringer Gehalt.) Im Ferienmonat Oktober weilt der Meister in seiner Vaterstadt Palestrina, und es quittiert für ihn: »Jo Anibale pietrasanta Decano (Titel des ältesten Mitglieds der Sängerkapelle) receuto per il sopradetto Signor *palestrina* per Ottobre Sc. 15.« Man beachte, daß man unseren Künstler damals schon nach seiner Vaterstadt »*Palestrina*« benannte, während er selbst noch mit seinem Familiennamen Giovanni *Pierluigi* quittiert. Am Schluß folgt in den letzten zwei Zeilen die Gesamtquittung: »Jo Giouanni pierluigi M. di Cappella affirmo quanto di sopra = Ich bestätige wie oben.«

Musikalische Handschrift Palestrinas aus Cod. 59 (fol. 89^{V}) *des Lateranensischen Archivs in Rom.* Da die hier im Lichtbild wiedergegebenen »Improperien« des Karfreitags in der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas veröffentlicht sind (Bd. XXXI, Nachtrag II, S. 171 ff.; vgl. hiezu auch die Bemerkungen *Haberls* im Vorwort S. 5, sowie die *Casimiris* in seinem Buch »Il Codice 59«, S. 16 ff.), so genügt dieser Hinweis. Nur sei auf folgende interessante Erscheinung in diesem »Chorbuch« aufmerksam gemacht: es enthält nämlich links vor jeder Stimme den Namen des betreffenden Sängers dieses II. Chores der Improperien. Wir können aus den Sängerlisten — die wiederum *zeitlich* auf die Entstehung der Gesänge ein helles Licht werfen — sogar die Zunamen der Sänger feststellen: *Anibal* (Giovañini) cantus; *Thomas* (Benignius) cantus II.; *Oratius* (?) altus; *Petrus* (Passagius) tenor. *K. W.*

NEUE OPERN

Paul v. Klenau hat eine neue Oper, »Die Lästerschule«, nach dem Lustspiel von *Sheridan*, beendet.

Wilhelm Groß arbeitet an einer neuen Oper, deren Buch *R. St. Hofmann* nach der *Arno Nadelschen* Übertragung des »Dybuk« von *Anski* geschrieben hat.

Francesco Malipiero vollendete die Komposition seiner Oper »Filomela e l'Infantuato«.

Hans Grimm hat eine neue Oper »Nicodemus« fertiggestellt, die vom Stadttheater in *Magdeburg* zur *Uraufführung* angenommen worden ist. Der Text stammt von *Georg Schaumberg*.

OPERNSPIELPLAN

BRAUNSCHWEIG: Ludwig Neubeck erwarb *Joan Manéns* neuestes Werk »Der Weg zur Sonne«, theatralische Sinfonie in drei Akten, und nach dem Erfolg von Händels »Admet« (in der Bearbeitung von Hans Dütschke) auch den »Porus« von *Händel*, ebenfalls in Dütschkes Bearbeitung, zur *alleinigen Uraufführung* für das *Landestheater*.

DORTMUND: Die von der Münchener Staatsoper zur Uraufführung erworbene Oper »François Villon« von *Albert Noelte* ist von Intendant Schäffer für das *Stadttheater* zur Aufführung in dieser Spielzeit angenommen worden.

ERFURT: Die *Städtische Oper* hat an Novitäten vorbereitet: Strawinskijs »Nachtigall« und »Die Geschichte vom Soldaten«; Bernhard Schusters »Der Dieb des Glücks«; Mussorgskijs »Boris Godunow«; Janačeks »Jenufa«; Pfitzners »Armer Heinrich« und Richard Strauß' »Rosenkavalier«. Eine Neueinrichtung vom »Ring des Nibelungen« ist in Arbeit.

MAILAND: Die *Scala* hat an *deutschen* Opern in ihren Spielplan aufgenommen: Wagners Ring des Nibelungen, Meistersinger; Gluck: Orpheus; Weber: Freischütz; Humperdinck: Hänsel und Gretel.

PRAG: Das *Deutsche Theater* kündigt als *Erstaufführungen* Smetanas »Verkaufte Braut«, Hans Gáls »Heilige Ente«, Bernhard Schusters »Dieb des Glücks« und Giordanos »Mahl der Spötter« an.

Das *Tschechische Nationaltheater* bringt an *Uraufführungen Emil Burians* »Vor Sonnenaufgang«; *Vitezslav Nováks* »Das Erbe«; *Jaroslav Vogls* »Meister Jira«; *Otokar Zichs* »Précieuses ridicules«. *Erstaufführungen* sind: Alban Bergs »Wozzeck«; Ravels »Das Kind und das Zauberwerk; Strawinskijs »Mavra«; Rimskij-Korssakoffs »Sadko«; Honeggers »David«; die Ballette »Salade« von Darius Milhaud und »Die Spielzeugschachtel« von Debussy. Ferner ist ein sieben Tage umfassender Zyklus der neuinszenierten Opern von Zdenko Fibich geplant.

STUTTGART: Das Württembergische Landestheater wird im Laufe dieser Spielzeit die *deutsche Uraufführung* der Oper Ariodante von Händel bringen. Die textliche und dramatische Bearbeitung, die die originalen Secco-Rezitative beibehielt, stammt von *Anton Rudolph*.

KONZERTE

CASSEL: In den unter Leitung von *Robert Laugs* stehenden *Sechs Morgenkonzerten im Stadttheater* gelangen von seltener gehörten Werken zur Aufführung: Boccherini: Sinfonie C-dur; Händel: Wassermusik; Dáll' Abaco: Concerto da Chiesa g-moll für Streicher; Joh. Chr. Bach: Sinfonie B-dur; Monteverdi: Sinfonie zur »Poppea« (Bearbeitung Orff); Respighi: Alte Tänze und Lieder zur Laute für Orchester.

Die *Stadthallen - Konzerte (Robert Laugs)* bringen unter anderem: Kaminski: Introitus und Hymnus für Soli und kleinen Chor; Bruckner: 5. Sinfonie; Bach: Weihnachtsoratorium; Křenek: Concerto grosso (unter Leitung des Komponisten); Borkiewicz: Klavierkonzert; Borodin: Sinfonie Nr. 1; Casella: Italia, sinfonische Tondichtung; Hiege: Sinfonische Variationen (Uraufführung); Schönberg: Gurrelieder; Liszt: Christus.

FRANKFURT a. M.: Der *Orchesterverein* veranstaltet unter Leitung von *Ernst Wendel* zwölf Montags- und zwölf Vorkonzerte, in denen unter anderem zur Aufführung gelangen: Prokofieff: Violinkonzert; Bartók: Tanzsuite; Webern: Passacaglia; Kaminski: Concerto grosso für Doppelorchester; Stephan: Orchestergesänge.

HAMBURG: In den teils von *Karl Muck* und teils von *Eugen Papst* geleiteten Konzerten des *Vereins Hamburger Musikfreunde* sind in der Spielzeit 1925/26 folgende Werke zur *Uraufführung* vorgesehen: *Ottorino Respighi*: Herbstliches Poem für Violine und Orchester; *Robert Müller-Hartmann*: Sinfonie; *H. Sachse*: Sinfonie; *Hermann W. v. Waltershausen*: Sinfonie »Hero und Leander«. *Erst-*

aufführungen sind unter anderen Joh. Chr. Bach: Sinfonie B-dur; Clemens v. Franckenstein: Variationen über ein Thema aus Meyerbeers »Hugenotten«; Rudolf Mengelberg: Requiem; A. Moser: Suite für 17 Blasinstrumente; Richard Strauß: Parergon zur Sinfonia domestica.

MAINZ: Im Programm der *Städtischen Sinfonie-Konzerte* unter *Paul Breisach* und *Hans Rosbaud* finden sich an Erstaufführungen unter anderen: Toch: Fünf Stücke op. 33 für Kammerorchester; Respighi: Antiche danze ed arie; Korngold: »Lieder des Abschieds« op. 14 für Altstimme und Orchester; Berlioz: »Sommernächte« op. 7 für Altstimme und Orchester; Alexander Friedrich von Hessen: Klavierkonzert (Uraufführung); Ravel: Le tombeau de Couperin; Glasunoff: Violinkonzert; Strauß: Parergon zur Sinfonia domestica; Hindemith: Klavierkonzert; Sekles: Gesichte; Braunfels: Die Ammenuhr, für Orchester und Knabenchor; Bach: Choralvorspiel »Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist« von Arnold Schönberg instrumentiert.

WIEN: Die Musikalienhandlung *Ludwig Doblinger* veranstaltet in dieser Saison in ihrem Musiksalon eine zyklische Reihe von *25 Hauskonzerten*, die ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet sind. Diese Hauskonzerte tragen den Charakter intimer Einführungsabende ohne geschäftliche Gewinnabsicht und sollen das Verständnis für junge und jüngste Musik fördern helfen.

TAGESCHRONIK

Der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hielt in *Berlin* unter Leitung seines Vorsitzenden *Arnold Ebel* die Tagung des Gesamtvorstandes ab, die vornehmlich Stellung zum preußischen *Erlaß über den Privatmusikunterricht* nahm. Dem Hauptvorstand und seinem Vorsitzenden wurde nach eingehender Prüfung der Sachlage das volle Vertrauen der Versammlung ausgesprochen.

Der *Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hielt in der Kölner Universität eine dreitägige Musikpädagogische Tagung ab. Die Referate von *Ernst Bücken*: »Neue Formen der musikwissenschaftlichen Erziehung«, *F. Max Anton* (Bonn): »Warum ist eine Neugestaltung des Musikunterrichts erforderlich«, *Felix Oberborbeck*: »Musikalische Grundlagen des instrumentalen Privatunterrichts«, *Hubert Schnitzler* (Essen): »Der Musikunterricht als organischer Bestandteil der Gesamterziehung. Das Prinzip der Arbeitsschule und der Weg zum Musikverständnis durch Lösung der schöpferischen Kräfte« und: »Der Aufbau des Musikunterrichts (vom Ästhetischen zur Technik und Theorie) mit Beispielen nach dem Arbeitsprinzip«, sowie zwei Lehrproben unter Hinzuziehung von Kindergruppen boten reiche Anregungen. In der vom Vorsitzenden *Adolf Siewert* geleiteten Aussprache wurde über die Auswertung der Anregungen für den praktischen Unterricht und über die Weiterbildung der Mitglieder (Arbeitsgemeinschaften, Vorlesungen an der Universität) gesprochen. Es wurde beschlossen, *grundsätzlich jeden Musikunterricht mit Gesangsübungen zur Bildung des Tonbewußtseins, des Gehörs und des rhythmischen Gefühls beginnen zu lassen.*

In *Prag* hat eine *internationale Konferenz zum Schutze der Musikautorenrechte* getagt. Vertreten waren Holland, Belgien, Deutschland, Ungarn, die Tschechoslowakei, Schweden, die Schweiz und die Vereinigten Staaten von Amerika. Direktor *Loman* (Amsterdam) sprach über das internationale Autorenrecht in Europa. Nach Beendigung der Eröffnungssitzung wurde die erste Arbeitssitzung abgehalten, in der die Initiativanträge des belgischen Delegierten über das Prinzip der nationalen Autorengesellschaften und über den internationalen Künstler- und Programmaustausch beraten wurden. In weiteren Sitzungen beschäftigte man sich mit den das Gebiet der internationalen Regelung der Autorenrechte durch den *Rundfunk* betreffenden Fragen. Nach Vorträgen von Direktor *Balling* und Dr. *Löwenbach* entwickelte sich über dieses Thema eine rege Diskussion, an der besonders die Vertreter Deutschlands, Hollands und Ungarns teilnahmen. Eine von Dr. Löwenbach vorgeschlagene Entschließung wurde angenommen, in der der Grundsatz vertreten wird, daß die *Wiedergabe von Musikwerken durch den Rundfunk als öffentliche Aufführungen* anzusehen seien, auf die der Urheberschutz anzuwenden ist.

Auf der 55. *Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen* war erstmalig die *Musikwissenschaft* als eigene Sektion vertreten. Das Problem der Schulmusikpflege an den höheren Lehranstalten beschäftigte die Tagung hauptsächlich. Nach Referaten über die Schulmusikpflege in Preußen *(Leo Kestenberg)*, in Österreich *(Wilh. Fischer)* und Thüringen *(R. Wicke)* entwarf *Koch* (München) in kurzem Umriß einen Plan über die Neu-

regelung der Musiklehrerausbildung in Bayern. *A. Schering* (Halle) verbreitete sich über die Stellung der Musikwissenschaft im Rahmen der Schulwissenschaften. Das Ergebnis der Tagung brachte auf dem Gebiet der Schulmusikpflege folgende Forderungen: 1. Gebührende Stellung der Musik innerhalb der anderen wissenschaftlichen Fächer durch Erteilung von Musikgeschichte, Gesang und Instrumentalunterricht. 2. Entsprechende Vorbildung der Musiklehrkräfte praktisch (Konservatorien, Akademie) und wissenschaftlich (Universität), die dem Musiklehrer auch berechtigte Gleichstellung unter den wissenschaftlichen Kollegen ermöglicht. Der Sektionsleiter *Becking* (Erlangen) machte sich besonders verdient durch eine Aufführung der Telemann-Oper »Pimpinone« (1725) in eigener Bearbeitung, die wirkungsvoll im Markgräflichen Theater wiedergegeben wurde. Ein Orchesterkonzert mit historischen Klavieren zeigte den Entwicklungsgang vom Klavichord über Cembalo bis zum Beethoven-Flügel. Durch weihevolle Musik des Mittelalters verbunden mit einem geistreichen Vortrag *R. v. Fickers* fand die Tagung ihren Abschluß. *Fritz Jahn*

*

Die im Juni dieses Jahres in *Leipzig* gegründete *Händel-Gesellschaft*, über deren Pläne die »Musik« in Heft XVII/11, S. 117ff. berichtete, hat zum Vorsitzenden *Hermann Abert*, zum Geschäftsführer *Karl Straube*, zum Schatzmeister *Hellmuth v. Hase* gewählt. Die Geschäftsstelle befindet sich in *Leipzig*, Nürnberger Straße 36.

In *Augsburg* wurde eine »*Gesellschaft für neue Musik*« gegründet, die sich die Pflege modernen, zeitgenössischen Musikschaffens angelegen sein lassen will. Zum künstlerischen Leiter ist Prof. *H. K. Schmid* bestimmt, die geschäftliche Leitung übernimmt der Musikschriftsteller *F. X. Bayerl.*

Die 1923 vom bayerischen Kultusministerium und der Bayerischen Landesbühne ins Leben gerufene Münchener Kammeroper und die Kammeroper des Schönbrunner Schloßtheaters in Wien schlossen sich unter dem Namen *Vereinigte Kammeropern Wien und München* zusammen und wollen mit einem von beiden Bühnen gestellten Ensemble in dreißig Städten Bayerns, Württembergs und Österreichs während der Wintermonate regelmäßig Vorstellungen veranstalten.

In *Kopenhagen* ist mit dem Domorganisten *N. O. Raasted* als Vorsitzenden ein *Bach-Verein* gegründet worden.

In *Paris* wurde ein neues Unternehmen ins Leben gerufen, das sich *Orchestre Philharmonique de Paris* betitelt. Der Zweck dieser Organisation ist, auswärtige Dirigenten und Künstler im Rahmen großer Orchesterkonzerte in Paris einzuführen und auch einen *Austausch französischer und auswärtiger Dirigenten* herbeizuführen. Das Unternehmen hat bereits in weitesten Kreisen Anklang gefunden. Erich Kleiber, Hermann Abendroth, Emil Cooper, Bernhard Tittel, van Raalts haben sich bereit erklärt, die Leitung der Konzertreihe 1925/26 zu übernehmen.

In Berlin und anderen Städten des Reiches haben die ersten *staatlichen Musiklehrer-Prüfungen* stattgefunden.

Den *Mendelssohn-Staatspreis für Komposition* erhielt in diesem Jahre *Berthold Goldschmidt*, ein Schüler Franz Schrekers.

Das *Staats-Stipendium für ausübende Tonkünstler* der *Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung* wurde zu gleichen Teilen den ehemaligen Studierenden der Berliner Hochschule für Musik: *Ria Schmitz-Gohr* und *Max Rostal* zugesprochen.

* * *

Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst sollen im nächsten Sommer zum sechsten Male stattfinden. Im kommenden Jahr sollen weitere Gebiete des musikalischen Schaffens berücksichtigt werden. Zur Einreichung (bis 1. Februar 1926) kommen in Betracht: instrumentale Kammermusikwerke jeder Besetzung, Chöre a cappella oder mit kammermusikalischer Begleitung, ein- oder mehrstimmige Vokalwerke ariosen oder kantatenartigen Charakters (Solokantate, Chorkantate), Bühnenwerke mit Kammerorchester (Kammeroper, Ballett), auch Originalkompositionen für Militärmusik. Alle Einsendungen sind mit Rückporto zu richten an Musikdirektor *Heinrich Burkard, Fürstl. Hofbibliothek, Donaueschingen.*

Walther Brügmann hat für die Mitglieder der *Leipziger Städtischen Oper* einen experimentellen *Kursus für Darstellung und Mimik* eingerichtet, der insbesondere der schauspielerischen Erfüllung der Opernrolle durch den Sänger zugute kommen soll. Zu diesem Kursus, der unentgeltlich stattfindet, hat sich fast das gesamte Opernpersonal angemeldet.

Anläßlich der bevorstehenden vierhundertsten Wiederkehr des Geburtstages Palestrinas und eingedenk eines mehrfach von Verdi geäußerten Verlangens hat das Konservatorium San

Pietro a Mariella in *Neapel* einen besonderen *Lehrstuhl für Palestrina-Forschung* errichtet. Als erster Inhaber des neuen Lehrstuhls wurde *Giovanni Tebaldini* berufen, der bisher Direktor der Musikkapelle in Loreto war.

Der Musikhistoriker Dr. Schneider fand bei der Vorbereitung der Salzburger Musikausstellung im erzbischöflichen Archiv ein wundervoll erhaltenes, dem Fürsterzbischof von Salzburg eigenhändig gewidmetes und vom 3. Mai 1809 datiertes *Exemplar einer großen Messe*, des bedeutendsten Jugendwerkes *Carl Maria v. Webers*, das dieser selbst als verloren bezeichnet hat, weil die Urschrift von 1799 bei dem Brande eines Schrankes seines Münchener Lehrers, des Hoforganisten Kalcher, vernichtet worden war. Die Messe zu vier Stimmen, Orchester und Orgel sollte Webers Bewerbung um eine Anstellung bei der fürsterzbischöflichen Kapelle unterstützen.

In der Bibliothek der Royal Academy of Music sind *fünf Streichquartette von Rossini* entdeckt worden. Sie wurden für Lord Burghersy, den nachmaligen Earl von Westmoreland und Gründer der Royal Academy, geschrieben.

In *München* wurde zum erstenmal eine große *Musikaliendult* abgehalten. München ist nach Köln die zweite Stadt, die mit Rücksicht auf die heutige Wirtschaftslage solch volkstümlich billige Märkte für Musikalien geschaffen hat.

Der *Saar-Sänger-Bund*, der 300 deutsche Gesangvereine mit etwa 36 000 den unbemittelten Schichten angehörenden Mitgliedern im ganzen Saargebiet umfaßt, kann sein vor drei Jahren erworbenes *Sängerheim* (zur Pflege des deutschen Kulturgedankens) infolge der Wirtschaftskrise im Saargebiet nicht mehr halten, wenn ihm das übrige Deutschland nicht zu Hilfe kommt. Auskunft erteilen die Handelskammer und Handwerkskammer in Saarbrücken. Einzahlungen (auf das Konto »Saar-Sänger-Heim«) nimmt die Bank Gebrüder Röchling (Frankfurt, Mainzerlandstraße 23) entgegen.

* * *

Anläßlich des 100. Geburtstages von *Johann Strauß* wurde in *Wien* an seinem Geburtshaus in der Lerchenfelderstraße eine *Gedenktafel* enthüllt. Die Reihe der öffentlichen Veranstaltungen gipfelte in einer großen Huldigungsfeier der Stadt Wien vor seinem Denkmal im Stadtpark. Ein stiller Pietätsakt fand am Grabe auf dem Zentralfriedhof statt. Auf der Marmorplatte, unter der der Sarg ruht, wurde ein von der Witwe gewidmeter Kranz von schwerer Bronze, den Bildhauer Gustav Gurschner modelliert hat, angebracht.

Das *Geburtshaus* von *Hugo Wolf* in *Windischgrätz* (jetzt Südslawien) ist in den Besitz des Großindustriellen Franz Woschnagg in Schönstein übergegangen. Damit ist die pietätvolle Erhaltung des Geburtshauses von Hugo Wolf gesichert.

Am 1. November beging das *Sternsche Konservatorium* in Berlin die Feier seines *75jährigen Bestehens*.

*

Als Nachfolger Michael Ballings ist der seitherige Kapellmeister am Hessischen Landestheater in *Darmstadt*, *Josef Rosenstock*, zum *Generalmusikdirektor* ernannt worden.

Der Komponist *Franz Schmidt* wurde zum Direktor der Wiener Musikakademie gewählt.

Heinz Tiessen wurde als Lehrer für Komposition an die *Berliner Hochschule für Musik* berufen.

Professor *v. Glehn* ist vom Berliner *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* als Lehrer für das Cellospiel verpflichtet worden.

Hermann v. Schmeidel übernimmt Anfang 1926 unter Beibehaltung seiner reichsdeutschen Posten die künstlerische Leitung des *Deutschen Singvereins* in *Prag*.

Hermann Erpf wurde nach *Münster* als *stellvertretender Direktor* und *Lehrer für Musiktheorie* und *-geschichte* an die *Westfälische Akademie für Bewegung, Sprache und Musik* Rudolf Schulz-Dornburgs berufen.

Georg Wille ist zum *Ehrenmitglied* der *Sächsischen Staatskapelle* ernannt worden, eine Auszeichnung, die das erstemal seit Bestehen des Dresdener Orchesters erteilt wurde.

Der *Potsdamer Madrigalchor* unternahm unter Leitung seines Gründers und Dirigenten *Karl Landgrebe* seine dritte erfolgreiche Konzertreise, die durch das Siegerland und Westfalen führte.

Der *Rheinische Madrigalchor* (Leiter *Walther Josephson*) ist für die *Osterzeit* von der Corporazione nazionale del Teatro in *Mailand* für eine *Tournee in Italien* engagiert, die sich vorläufig auf *zehn Konzerte* erstrecken wird. Die Reise wird bis nach Sizilien (Palermo und Syrakus) und Sardinien führen.

AUS DEM VERLAG

Die in Chicago preisgekrönte »Assisi«-Legende für großes Orchester von *Hermann Hans Wetzler*, die in Köln mit starkem Erfolg uraufgeführt wurde, erscheint im Verlag von *C. F. Peters (Edition Peters), Leipzig*.

Im gleichen Verlag erschien von *Johann Christian Bach* die Sinfonie in B-dur für Orchester, herausgegeben von *Fritz Stein.*

Hans Pfitzner hat ein neues Werk, Quartett in cis-moll für zwei Violinen, Viola, Violincello, op. 36, vollendet, das im Verlag *Adolph Fürstner, Berlin,* erscheint. Die *Uraufführung* erfolgte im November in *Berlin* durch das *Amar-Quartett.*

Das Musikhaus *Breitkopf & Härtel* hat die Vertretung für die *Philharmonia-Taschenpartituren* übernommen.

Ed. Bote & G. Bock, Berlin, läßt unter dem Titel »Händel-Renaissance« eine neue Sammlung unbekannter Arien von *Händel* erscheinen, die von *Felix Günther* neu bearbeitet wurden.

Hubert Patákys Musikdrama »Traumliebe« ist vom *Verlag Alte und Neue Kunst, Berlin,* erworben worden.

Wie es andere große Verbände schon seit Jahren getan haben, gibt nun auch der *Deutsche Sängerbund* in diesem Jahre erstmalig ein *amtliches Jahrbuch* heraus, das im *Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden,* erscheint.

Um die Anschaffung zu erleichtern, liefert die Buchhandlung Karl Block, Berlin SW 68, Kochstraße 9, den *Neuen Brockhaus* unter dem Titel Handbuch des Wissens in vier Bänden und die Musiksammlung »*Sang und Klang*«, von der bisher zehn Bände erschienen, gegen bequeme Monatszahlungen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Hofrat Dr. *Friedrich Rösch* ist, 63 Jahre alt, am 29. Oktober gestorben. Aus Memmingen gebürtig, war Rösch von Haus aus Jurist, seine Liebe gehörte aber der Musik, der er sich schließlich 1888 ganz zuwandte. Wir wissen wenig von ihm, dem Musiker, dem Komponisten, Dirigenten und Musikschriftsteller, um so mehr wissen wir aber von seiner beispiellosen Uneigennützigkeit, mit der er sich Zeit seines Lebens für die Interessen seiner Berufsgenossen unter Opferung seiner künstlerischen Tätigkeit eingesetzt hat. 1898 rief er zusammen mit Richard Strauß und Hans Sommer die »Genossenschaft deutscher Tonsetzer« ins Leben. Seit Gründung gehörte er ihr und ihrer Tantiemeanstalt als geschäftsführendes Vorstandsmitglied an und führte die Organisation in rastloser Arbeit zu ihrer heutigen Größe und Bedeutung. Auch dem »Allgemeinen deutschen Musikverein«, dessen Vorsitz er seit 1919 führte, gereichte sein nie ermüdender Fleiß zum Segen. Die deutsche Musikerschaft, der er ein vorbildlicher Kämpfer und Führer war, betrauert tief seinen Heimgang.

Der Gründer und langjährige Dirigent der Berliner Madrigal-Vereinigung, *Arthur Barth,* ist im Alter von 58 Jahren verschieden. Arthur Barth gebührt das Verdienst, das Madrigal wieder zu neuem Leben erweckt und weiten Kreisen erschlossen zu haben.

Der Kapellmeister und Komponist *Robert Erben* ist 63jährig verstorben. Er schrieb mehrere Opern, von denen »Enoch Arden« an verschiedenen Bühnen mit Erfolg aufgeführt wurde.

DARMSTADT: *Heinrich Spangenberg* ist im Alter von 65 Jahren gestorben. Ein Schüler Rubinsteins und Leschetizkys wirkte er anfänglich als Klaviervirtuose, dann als Dirigent. In Wiesbaden gründete er das »Spangenbergsche Konservatorium«, das sich sehr bald künstlerischen Ruf errang.

HEIDELBERG: Der bedeutende Violinpädagoge Professor *Andreas Moser* ist im Alter von 66 Jahren einem schweren Leiden erlegen. Moser war Schüler, später Assistent von Joachim und wirkte lange Jahre als ordentlicher Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik. Ein ausgezeichneter Künstler und reger Kopf, betätigte er sich auch schriftstellerisch, schrieb unter anderem eine Biographie Joseph Joachims, gab den Briefwechsel zwischen Joachim und Brahms sowie die »Briefe von und an Joseph Joachim« heraus. In verschiedenen Sammlungen erschienen von ihm revidiert klassische Streichquartette, Violonkonzerte und andere Werke. Seine bedeutendsten Veröffentlichungen aber sind die gemeinsam mit Joachim verfaßte dreibändige Violinschule und seine »Geschichte des Violinspiels«.

LUGANO: Hier verschied im Alter von 54 Jahren der durch seine Männerchöre und Chorballaden bekannte Komponist und beliebte Stuttgarter Chordirigent *Julius Wengert.*

PARIS: Der Verleger Gounods und anderer bedeutender französischer Komponisten, *Paul Choudens,* ist 76jährig verstorben. Choudens hat sich auch als Verfasser von Operntexten einen Namen gemacht.

ROM: Hier starb *Giuseppe Bezzi.* 1874 in Tolentino geboren, war er Kirchendirigent in der Basilika von S. Maria degli Angeli und Professor am Konservatorium in Rom. Als Komponist trat er seit 1919 bei den großen vaterländischen Feiern in der Basilika mit Gelegenheitsarbeiten hervor.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Baußnern, Waldemar v.: Hymnische Stunden. Drei Stücke f. Streichorch. Vieweg, Berlin.
Bloch, Ernest: Concerto grosso f. String Orch. and Piano. Birchard & Co., Boston.
Haas, Jos.: op. 64 Variationensuite über ein altes Rokokothema. Schott, Mainz.
Hemmann, Fritz (Berlin-Südende): Sinfonietta, noch ungedruckt.
Jarnach, Philipp: op. 11 Sinfonia brevis. Schott, Mainz.
Melitz, Leo jr. (Montreux): Sinfonie (e). »Poèmes Romants« Suite symphon., Kammersuite (f. kl. Orch.); Vorspiel, noch ungedruckt.
Moser, Franz: op. 34 II. Sinfonie (c). Tischer & Jagenberg, Köln.
Soulage, Marcelle: Suite de danses anciennes. Evette & Schaeffer, Paris.
Stürmer, Bruno: op. 24 Tanzsuite; op. 25 Zeitgesichte. Drei Tänze f. Kammerorch. Schott, Mainz.
Tommasini, V.: Chiari di Luna. (Suite.) Ricordi, Milano.

b) Kammermusik

Baußnern, Waldemar v.: O bellissima Italia! Trio (G) f. Klav., V. u. Vcell; Trio (A-dur), (Wiener Trio) f. desgl. Vieweg, Berlin.
Berten, Walter (Köln-Weiden): op. 1 Streichquartett, noch ungedruckt.
Blumer, Theod.: op. 51 Quartett f. 2 V., Br. u. Vcell; op. 53 Tanzsuite f. Fl., Ob., Klarin., Horn u. Fag. Simrock, Berlin.
Busch, Adolf: op. 29 Streichquartett. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Frey, Emil: op. 48 Zweite Sonate f. Vcell u. Pfte. Simrock, Berlin.
Gál, Hans: op. 17 Sonate f. V. u. Pfte.; op. 18 Trio f. Pfte., V. u. Vcell. Simrock, Berlin.
— op. 22: Divertimento f. Fl., Ob., 2 Klarin., Tromp. 2 Hörner u. Fag. Leuckart, Leipzig.
Howell, Dorothy: Phantasy f. Viol. and Piano. Augener, London.
Jemnitz, Alex.: op. 10 und 14 Sonaten f. V. u. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Jirák, K. B.: op. 7 Streichquartett. Hudebni Matice, Prag.
Kletzki, Paul: op. 13 Zweites Streichquartett. Simrock, Berlin.
Marteau, Henri: op. 27 Phantasie f. Orgel u. Viol. Simrock, Berlin.
Melitz, Leo jr. (Montreux): Klavierquintett, noch ungedruckt.
Moser, Franz: op. 38 Trio f. 2 Ob. u. Englisch Horn oder 2 Viol. u. Bratsche. Bosworth, Leipzig.
Müller, Paul: op. 2 Quintett f. 2 V., 2 Br. u. Vcell. Simrock, Berlin.
Raphael, Günther: op. 8 Sonate f. Fl. u. Pfte.; op. 9 Streichquartett. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Rau, Walter (Chemnitz): op. 18 Sonate f. Klarinette und Klavier, noch ungedruckt.
Ricci-Signorini, A.: Fantasia burlezca per 5 strumenti a fiato, Silofono e Pfte a 4 mani. Carisch, Milano.
Siegl, Otto: op. 41 Sonate f. Viola u. Pfte. Doblinger, Wien.
Straesser, Ewald: op. 52 Fünftes Streichquartett. Steingräber, Leipzig.
Strube, Gustav: Sonate f. Viola and Piano. Schirmer, Neuyork.
Tscherepnin, Alex.: Trio p. Piano, V. et Vcelle. Durand, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bloch, Ernest: Nirvana; Fünf Sepiaskizzen f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Blumer, Theod.: op. 56 Hausmusik, 10 Walzer für Fl. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Bortkiewicz, Serge: op. 30 Aus Andersens Märchen. Ein musik. Bilderbuch f. Pfte. Rahter, Leipzig.
Bourdon, Emile: Première Symphonie p. Orgue. Leduc, Paris.
Bridge, Frank: Sonate f. Pfte. Augener, London.
Chrétien, Hedwige: Six études romantiques p. Piano. Evette & Schaeffer, Paris.
Flemming, Fritz: 25 melod. Studien f. Oboe mit leicht. Pfte.-Begl. Zimmermann, Leipzig.
Glasunoff, Alex.: op. 101 Quatre préludes et fugues p. Pfte. Belaieff, Leipzig.
Gray, Alan: Introduction and Fugue (f) für Orgel. Augener, London.
Heinze, Walter: 30 Vortragsstücke f. Oboe u. Engl. Horn. Zimmermann, Leipzig.
Hemmann, Friedr. (Berlin-Südende): Concertino für Viol. u. Vcell mit kl. Orch, noch ungedruckt.
Hoyer, Karl: op. 33 Variationen über ein geistl. Volkslied f. Orgel. Oppenheimer, Hameln.
Juel-Frederiksen, Emil: Heimatklänge. Suite f. Pfte. J. Schuberth & Co., Leipzig.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 104 Sieben Idyllen für Harmon. Peters, Leipzig.
Mariotte, Antoine: Kakemonos. 4 pièces japonaises p. Piano. Enoch, Paris.

Nielsen, Karl: op. 48 Präludium und Thema mit Variat. f. V.-Solo. Peters, Leipzig.
Niemann, Walter: op. 102 Kleine Suite f. Pfte. Peters, Leipzig.
— op. 103 Sonatina »Stimmen des Herbstes« f. Pfte. Simrock, Leipzig.
Raphael, Günther: op. 10 Romantische Tanzbilder f. Klav., vierh. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Rieti, Vittorio: Sonatina p. Pfte. Univers.-Edition, Wien.
Röder, Karl (Sondershausen): Klavierkonzert, noch ungedruckt.
Rooijen, N. F. van: Schule für das Vcello-Spiel. Eulenburg, Leipzig.
Schmidt, Franz: Präludium u. Fuge (Es) — Variationen u. Fuge über ein eigenes Thema für Orgel. Leuckart, Leipzig.
Sibelius, Jean: op. 101 Fünf romant. Kompositionen; op. 103 Fünf charakteristische Impressionen f. Pfte. Hansen, Leipzig.
Vitolin, Jan: Sonate f. Pfte. Simrock, Berlin.
Weyhmann, Joh.: op. 12 Acht größere Orgelvorspiele. André, Offenbach.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Andreae, Volkmar: op. 34 Abenteuer des Casanova. Vier Einakter. Schott, Mainz.
Groß, Wilhelm: op. 14 Sganarell. Opera buffa. Univers.-Edit., Wien.
Křenek, Ernst: Orpheus u. Eurydike. Dichtung von O. Kokoschka. Univers.-Edit., Wien.
Lortzing, Alb.: Undine. Part. der Wiener Fassung zum ersten Male herausgegeben von Kurt Soldan. Peters, Leipzig.
Tremisot, Edouard: L'epave, drame lyrique en 3 actes. Enoch, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Baußnern, Waldemar v.: Den deutschen Brüdern. Ein Zyklus von drei Gesängen f. Männerchor. Heinrichshofen, Magdeburg.
Berten, Walter (Köln-Weiden): op. 3 Erste Liedfolge für Singst., Fl., Br. u. Baßklarin.; op. 4 Zweite Liedfolge f. Singst. u. Klav., noch ungedruckt.
Beck, Otto: op. 10 Drei kirchl. Gesänge f. Sopran u. Solo-Viol. m. Begl. der Orgel. Hartung, Leipzig.
Bottigliero, E.: op. 119 Missa pro defunctis. Ricordi, Milano.
Brodersen, Viggo: op. 26 Fünf Lieder f. Ges. und Pfte. nach Ged. von R. M. Rilke. Steingräber, Leipzig.
Castelnuovo-Tedesco, M.: Quattro Scherzi p. Canto e Pfte. Trois chansons par Alfr. de Murset p. Chant et Piano. Ricordi, Milano.
Dockhorn, Lotte: Schelmerei und Narretei zur Laute. Steingräber, Leipzig.
Gál, Hans: Motette »Der Sämann säet den Samen« f. achtst. Chor. Simrock, Berlin.
— op. 21 Zwei geistl. Gesänge f. eine Singst., Gambe oder Vcell u. Orgel. Leuckart, Leipzig.
Grabner, Hermann: op. 5 Drei Kinderlieder mit Pfte.; op. 7 Vier Lieder f. Ges. u. Pfte. nach Ged. von K. E. Knodt, op. 12 Heimgedanken am Meer. Ein Liederzyklus nach Ged. von F. Lienhard, für desgl. Kahnt, Leipzig.
Gretschaninoff, A.: op. 93 Sept mélodies (Deutsch von O. v. Riesemann); op. 95 Unterm zunehmenden Mond. Vier Gesänge m. Pfte. Gutheil, Leipzig.
Herold, Hugo: 12 Kinderlieder nach Dichtungen von R. Braun f. Singst. mit leicht. Pfte.-Begleitung. Reinecke, Leipzig.
Hubay, Jenö: op. 119 Petöfi-Sinfonie f. vier Solost., gr. Orch., gem. Chor, Männerchor u. Kinderchor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ibert, Jacques: Chant de folie p. voix et orch. Leduc, Paris.
Knab, Armin: George-Lieder. Mombert-Lieder für Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Leipold, Bruno: Bethanien (Die Auferweckung des Lazarus). Biblische Szene — Zug der Kinder zum Christkind. Ein Weihnachtsoratorium.
— op. 168 Acht schlichte Kantaten f. Chor, Soli, Gemeindeges., Orgel u. Streichquartett ad lib. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.
Liebau, Arno: Falterseelchen. Liederkreis f. Ges. u. Pfte. Fritz Schuberth jr., Leipzig.
Martelli, Henri: Sur des vers de la Pleiade p. une voix et Piano. Deiß et Crépin, Paris.
Mattiesen, Emil: op. 14 Vom Schmerz. Fünf Gedichte; op. 15 Sieben Gedichte. F. Gesang u. Pfte. Peters, Leipzig.
Moritz, Edvard: op. 31 Unter der Linde an der Heide. Konzertarie f. Koloratursopran mit Harfe u. Flöte; op. 32 Zwei Duette aus »Des Knaben Wunderhorn« f. Koloratursopran u. Ten. m. Pfte. Birnbach, Berlin.
Prümers, Adolf: op. 58 Deutscher Wald. 3. Sinfonie f. Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Rau, Walter (Chemnitz): op. 15 Weihnachtskantate nach Matth. Claudius, noch ungedruckt.
Reznicek, E. N. v.: Sieben deutsche Volkslieder aus dem 16. u. 17. Jahrh. f. Männerchor mit Pfte.-Begl. ad lib. Birnbach, Berlin.
Sthamer, Heinr.: op. 34 Acht Gesänge nach Gd. von H. Much f. Singst. m. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Vogler, C.: op. 12 Totenzug f. Männerchor m. Orch. Hug, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ERNST TOCH

VON

ALFRED ROSENZWEIG-WIEN

In den letzten Jahren ist das kompositorische Schaffen von *Ernst Toch* immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Seine Werke, auf allen Musikfesten vertreten, erfolgreich aufgeführt von den bedeutendsten Künstlern und Vereinigungen, haben internationale Bedeutung erlangt. In stetiger und ruhiger Entwicklung hat er sich eine eigene Tonsprache gebildet, die in jedem neuen Werk bewußter zutage trat. Dabei verfiel er niemals modischen Manieren, denn er ist ein Künstler, in dem das Jugenderlebnis der Klassiker niemals verdrängt wurde, soweit er sich auch entwickelt hat, und, ohne je die klassische Bindung zu verlieren, ist er völlig organisch in die neue Zeit hineingewachsen.

Sein Schaffen weist deutlich mehrere Perioden auf. Die erste umfaßt die Jugendwerke bis zum Jahre 1909, die zweite die Zeit bis zum Jahre 1914. Während des Krieges entstand nur ein Werk (op. 25). Dieses ist jedoch bereits zu einer dritten Epoche zu rechnen, deren Endpunkt das Jahr 1923 bezeichnet. Die Faktur der nun folgenden Werke läßt wiederum verschiedene neue Züge zutage treten, so daß sie in dieser Darstellung zu einer vierten Gruppe zusammengefaßt werden mußten. Aus der Zeit bis 1914 stammen aber noch viele wertvolle Kompositionen, die leider Manuskript geblieben sind und nur durch Aufführungen namhafter Quartettvereinigungen wie *Rosé* (Wien), *Petri* (Dresden), *Hock* (Frankfurt a. M.) u. a. bekannt wurden; daneben vieles, das überhaupt noch nicht erklungen ist, speziell manche der veröffentlichten Jugendwerke an äußeren und inneren Qualitäten weit übertrifft. Werke der ersten Epoche erschienen bei *P. Pabst* (Leipzig), von den der zweiten Gruppe zugehörigen Kompositionen wurden einige bei *J. Weinberger* (Wien) veröffentlicht; die Werke der dritten Gruppe haben *Tischer & Jagenberg* (Köln) gedruckt, während die Spätwerke bis in die jüngste Zeit hinein die Firma *B. Schott's Söhne* (Mainz) herausgab.

Die Jugendwerke bis 1909. — Ernst Tochs musikalisches Talent begann sich in seiner frühesten Jugend zu regen. Seine ersten Kompositionen haben noch keine ausgesprochene Prägung.

Doch schon in den bei P. Pabst erschienenen »Melodischen Skizzen«, op. 9, zeigt sich neben der noch vielfach vorherrschenden akademischen Note eine ausgeprägte Tendenz zu realer Stimmführung an homophonen Stellen, die wie eine ahnende Erfassung reifster klassischer Satztechnik anmutet, in der die untergeordneten Begleitstimmen in erhöhter Selbständigkeit dahinfließen, sogar manchmal thematische Bestandteile in sich aufnehmen, ohne jedoch jemals der führenden Hauptstimme, wie sie durch die unverändert festgehaltene

Homophonie bedingt ist, den Vorrang streitig zu machen. Daneben finden sich auch noch hübsche harmonische Einzelheiten, die öfter sogar seltsam von der schlichten Melodik abstechen. (Vgl. in Nr. 2 »Reigen« die aparte Unterterzwirkung As—E beim Übergang vom I. zum II. Teil u. a.) Auf sichere Beherrschung des Kontrapunkts und seiner praktischen Verwendung lassen die »*Drei Präludien*« (op. 10) schließen, die streng imitatorisch gehalten sind. Schon wesentlich freier und eigener gestaltet ist das »*Scherzo*« (op. 11) mit seinem markanten, kräftig profilierten Hauptthema und dem anmutig fließenden Trio, in welchem wieder die gebundene und doch nicht kontrapunktische Setzweise zur Geltung kommt. Diese frühen Werke legen Zeugnis ab von der erstaunlichen Musikalität eines Knaben, der, wenn man von einem ganz kurzen, auf die Elementarbegriffe der Musiktheorie bezüglichen Klassenunterricht absieht, vollkommener Autodidakt war.

Die reifste Komposition aus dieser Zeit ist das *Streichquartett a-moll* op. 12 (Rosé-Quartett u. a.). Formal weichen die vier Sätze keineswegs vom klassischen Schema ab. Die sorgfältige Satztechnik der früheren Arbeiten hat hier die Grundlage zu einem gut ausgebildeten Quartettsatz gegeben. Schöne melodische Erfindung und reizvolle Modulation in den Überleitungsteilen ergänzen das Gesamtbild des Werkes. Hier, wie auch in dem ähnlich gehaltenen und gleichfalls unveröffentlichten *Streichquartett G-dur* op. 15, fällt übrigens noch als ein spezifisch österreichischer Zug die tanzmäßige Gestaltung der Seitenthemen in den Ecksätzen mit ihrer Wienerischen Sexten- und Septenseligkeit auf.

Die Jugendwerke, heute verdunkelt durch die Bedeutsamkeit des späteren Schaffens, bilden in ihrer Gesamtheit ein ruhevolles Bild stetiger und organischer Entwicklung.

1910—1914. — Das Jahr 1909 brachte für den jungen Musiker eine entscheidende Wendung: die Zuerkennung des Frankfurter Mozart-Stipendiums. Damit in Verbindung erfolgte in demselben Jahr die Übersiedlung nach Frankfurt a. M., wo er am Hochschen Konservatorium Klavierschüler *Willy Rehbergs* wurde, der sein ohnedies stark entwickeltes pianistisches Talent zur vollen Entfaltung brachte.

Von den Kompositionen aus der zweiten Epoche in Ernst Tochs Schaffen liegen bisher nur das *Streichquartett Des-dur* op. 18 und die *Serenade für drei Violinen* op. 20 (beide bei Josef Weinberger, Wien) gedruckt vor, während das Hauptwerk dieser ganzen Gruppe, die große *Sinfonie* »*An mein Vaterland*« op. 23 Manuskript blieb. Dasselbe Schicksal teilen die dazwischenliegenden Werke, eine *Singspielmusik* »*Der Kinder Neujahrstraum*« (Text von Marie Waldeck) op. 19, eine *Violinsonate E-dur* op. 21, eine *Klarinettensonate A-dur* op. 22 und *vier Klavierstücke* op. 24.

Das *Streichquartett Des-dur* op. 18 ist fünfsätzig. Dennoch kann hier nicht von einer größeren Abweichung von der klassischen Satzfolge gesprochen werden,

da der erste Satz lediglich ein als Prolog gedachtes improvisatorisches Gebilde ist. Der zweite Satz, solcherart also die Stelle des ersten einnehmend, ist eine große Sonatenform in sprühender Scherzostimmung. Die Elemente der bisherigen Entwicklung sind fast unverändert beibehalten, nur die Freude an der melodischen Erfindung scheint gewachsen, das Gefüge der Stimmen noch organischer und lebensvoller. An ein an dritter Stelle stehendes Andante, eine Variationenreihe über ein lyrisches Thema, schließt sich ein frisches Scherzo mit zwei Trios und als Finale wiederum ein großangelegter Sonatensatz. Es scheint fast, als ob mit dieser auch im späteren Schaffen des Komponisten wiederkehrenden Manier, das Schwergewicht eines Werkes in das Finale zu legen, ein gewisser Zusammenhang mit der gleichgerichteten Tendenz der großen österreichischen Sinfoniker des 19. Jahrhunderts bestünde, ohne daß hier auch im mindesten deren eigenartige Technik der thematischen Verklammerung ganzer Sätze und der sich hieraus ergebenden architektonischen Kuppelbildungen angewendet wird. Nur der allgemeine Ausdrucksgehalt des Satzes, der sich zu gewaltigem Aufschwunge erhebt, läßt das Finale als Höhepunkt des Werkes erscheinen und so gewissermaßen das österreichische Element in Tochs Schaffen stärker hervortreten, das schon vorher, gelegentlich der Erfindung der Seitenthemen, konstatiert wurde. Auch im Schlußsatze des Des-dur-Quartetts bildet ein entzückendes, von organisch dahinfließenden Nebenstimmen umspieltes Walzerthema den Kontrast zu dem grandiosen Impetus des Hauptgedankens. Tatsächlich finden sich mit Ausnahme der kleinen dreisätzigen *Serenade für drei Violinen*, einer heiteren, anspruchslosen Abendmusik, in den vom klassischen Sinfonieschema abgeleiteten zyklischen Kompositionen meistens schwere und gewichtige Sonatensätze als Finalebildungen. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß die Feingliedrigkeit des Tochschen Satzbildes und die minuziöse Ziselierung der thematischen Arbeit weitab von der ins Große und Monumentale strebenden österreichischen Sinfonik, eher zu Brahms führen.

Wir wenden uns nunmehr dem Hauptwerk der ganzen zweiten Gruppe, der Sinfonie »An mein Vaterland« für großes Orchester, Orgel, Sopransolo und Chor zu, das in der Zeit zwischen 1912 und 1913 unmittelbar unter den Eindrücken des knapp vorher abgedienten Freiwilligenjahres entstand. Der erste Satz ist ein großer, ausgedehnter Sonatensatz, schwungvoll und von stürmendem Brio. Die ganze Konzeption läßt eine Art Programm vermuten, das in seinen Hauptetappen durch militärische Trompetensignale abgesteckt ist. Krasse naturalistische Einschläge fehlen jedoch vollkommen. Der zweite Satz ist abschnittsweise durchkomponiert. Nach einem ausdrucksvollen Adagiovorspiel setzt das Sopransolo mit einem Psalmtext »Gott, in deiner Macht wie freuet sich der König« ein. Die Behandlung der Singstimme, die zur prächtigsten Entfaltung gebracht wird, entspricht ungefähr dem Stil der reifen klassischen Chorwerke. In reicher Polyphonie gehaltene Chor-Response treten zum

Sopransolo hinzu, dann folgt ein schwungvolles Orchesterzwischenspiel, das eine große Doppelfuge des Chors »Groß ist sein Ruhm in deinem Heile« vorbereitet. Eine strahlende homophone Coda bildet den Abschluß. Ähnlichen Aufbau, wenn auch im einzelnen komplizierter ausgeführt, weist der dritte Satz auf. Die orchestrale Einleitung bildet eine in den zartesten Farben gehaltene Ostermusik, deren thematisches Material die instrumentale Unterlage für das Sopransolo »Und Ostern wird es einst« (Worte von *Anastasius Grün*) bildet. Chor tritt hinzu, vereinigt sich mit dem Solo zu inbrünstig gesteigertem Wechselgesang, der in ein frühlingshaft jubilierendes kurzes Orchesterzwischenspiel übergeht. Dieses leitet zu einem beschwingten Fugato zwischen Solosopran und Chor über, das zugleich den Abschluß der ganzen Ostermusik darstellt. In der allmählichen, jedoch stetigen Steigerung eines jauchzenden Siegesgesanges und eines leidenschaftlich bewegten Orchesterzwischenspiels, das in ein kurzes, aber mächtiges Orgelsolo übergeht, wächst der Satz zu einem ragenden Gebäude auf, das als Abschluß von einer imposanten Doppelfuge »Sei mir gegrüßt, o König« (Textworte aus *Grillparzers* »An die Musik«) gekrönt wird. Das Thema derselben, eine rhythmische Variante der Haydnschen Melodie des österreichischen Kaiserliedes, wird im Verlauf der Fugierung immer mehr seiner Originalgestalt angenähert. Schließlich bringen diese erhöht postierte Hörner und Trompeten als Cantus firmus in doppelter Vergrößerung, und ganz zum Schluß als letzte und höchste Endsteigerung durchtönt der Cantus firmus, von einem Knabenchor gesungen, die ungeheure Klangflut von Chor und Orchester.

Die Sinfonie bildet einen Markstein in Ernst Tochs Entwicklung. Sie legt Zeugnis ab von der restlosen Meisterung des Technischen. Zugleich aber zeigen sich in ihr schon stark Aufnahme und Verarbeitung neuromantischer Stilelemente, ein Vorgang, der in dem großen Orchesterwerk der nächsten Epoche weitere Steigerung erfährt.

1914—1923. Die Kriegsjahre unterbrachen diese bisher so rege musikalische Produktion. Der Komponist, der fast den ganzen Krieg als Infanterieoffizier mitmachte, brachte nichts über das Stadium skizzenhafter Entwürfe hinaus. Erst 1917 gelang es ihm, ein neues Werk zu beenden: die »*Spitzweg*«-*Serenade* op. 25. Es ist bezeichnend, wie wenig bei Toch äußere Verhältnisse auf die den Schaffensprozeß bedingenden seelischen Grundlagen einzuwirken vermochten. In einer rauhen Zeit entstand eine heitere Abendmusik, deren Farbtönung, wie schon der Name besagt, von den zarten und klaren Pastellen des berühmten Malers inspiriert wurde. Das Werk bildet den Übergang zu einer dritten Epoche. In satztechnischer Hinsicht finden sich zwar keinerlei einschneidende Neuerungen, jedoch ist hier die subtile klangliche Abschattierung der Einzelstimme, bei der durch die eigenartige Besetzung (zwei Violinen und Bratsche) bedingten Ökonomie des Klangapparates ein im späteren Kammerschaffen des Komponisten immer stärker heraustretender Zug.

Bot der bisherige Verlauf der Entwicklung ein Bild *einheitlichen* Wachstums, indem sich die Aufnahme neuromantischer Elemente bei stetigem Fortwirken der von Natur aus innewohnenden klassischen Bindung *reibungslos* vollzog, so ändert sich dies nunmehr in den nächstfolgenden Werken, dem *Streichquartett C-dur* op. 26, der »*Phantastischen Nachtmusik*« op. 27 und dem »*Streichquartett auf den Namen ›Baß‹*« op. 28. Die Gegensätzlichkeit der beiden stilistischen Sphären, in der früheren Zeit noch keineswegs so tiefgehend, als daß deren mühelose Verschmelzung nicht möglich gewesen wäre, hat nunmehr eine so starke Ausprägung erfahren, *daß die bisher einheitliche Tendenz der Entwicklung sich spaltet* und diese nunmehr nach *zwei* Richtungen hin erfolgt. Hierbei ist es für den »klassischen« Grundzug des Tochschen Schaffens bezeichnend, daß diese einschneidende Umbiegung nicht jäh und in krampfhaften Zuckungen in *einem* Tonstück sich vollzieht, solcherart das Gesamtbild trübend, sondern leicht und natürlich in reinlicher Scheidung der auseinanderstrebenden Kräfte: Im *C-dur-Quartett* op. 26, also auf *kammermusikalischem Gebiet kommt die von klassischem Empfinden getriebene Komponente zum Durchbruch, auf orchestralem Gebiet hingegen, nämlich in der »Phantastischen Nachtmusik« op. 27, die der neuromantischen Sphäre zustrebende Entwicklungslinie.*

Das *C-dur-Streichquartett* op. 26 (komponiert 1919, Uraufführung März 1920) besteht aus vier Sätzen, die ihrem Charakter nach zwar auf dem Boden des klassischen Sinfonieschemas stehen, strukturell jedoch einigermaßen von ihm abweichen. Im ersten Satz, einem freigestalteten improvisatorischen Gebilde von großer Intensität, schwingen noch ungemindert neuromantische Elemente mit, was sich sowohl in kleineren instrumentalen al-fresco-Wirkungen wie auch in der sequenzmäßigen Ausspinnung der melodischen Bogen äußert. Der zweite Satz ist ein graziöses Scherzo mit zwei Trios, in Diktion und formalem Aufbau die durch den vorigen Entwicklungsabschnitt bezeichnenden Grenzen kaum überschreitend. In dem nun folgenden Adagio vollzieht sich aber eine bedeutsame Wendung. Die Harmonik war bisher gemäß der großen Freiheit des Ausdrucks ziemlich stark chromatisch durchsetzt, wies Härten speziell bei Durchgangsbildungen auf. Dennoch sprengten die harmonischen Spannungen niemals das Gefüge des Tonsatzes, niemals wurde die Harmonie und ihre koloristische Wirkung der alleinige und ausschließliche Träger des musikalischen Geschehens. Im Verlaufe des Adagios nun werden die neuromantischen Elemente der Harmonik zurückgedrängt. Doch nicht etwa in jähem Ruck, sondern ganz organisch aus dem glühenden Atem einer Steigerung heraus (Beginn derselben 2 Takte vor Ziffer 8) entgleitet das Gefüge der in höchster Selbständigkeit dahinfließenden Stimmen allmählich den Bezirken der Tonalität, und auf dem grandiosen Höhepunkt bei Ziffer 12 ist jene klare Diatonik der melodischen Einzellinie erreicht, in der die harmonische Funktion der vertikalen Zusammenklänge aufgehoben erscheint. Von diesem Höhe-

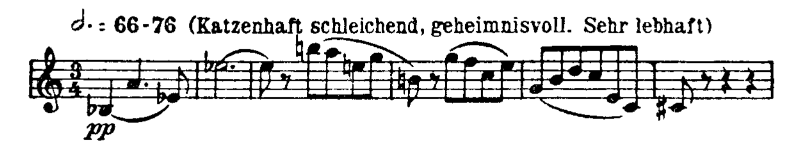
punkt an sinkt die Musik allmählich zurück, wobei auch manchmal tonale Zusammenhänge aufdämmern. Organisch, wie die aus einem Guß gearbeitete Steigerung vollzieht sich dieser Abstieg. Das Finale ist ein kraftvoller, ziemlich frei gestalteter Sonatensatz, der in melodischer Hinsicht gleichfalls eine eigene neue Sprache spricht. Hier findet sich bereits die zackige, große Intervalle bevorzugende Melodik der Spätwerke. Es ist interessant zu beobachten, *wie in diesem Werk der deutsche Musikstil der Nachkriegszeit organisch gewachsen aufsteigt,* zu einer Zeit, wo es noch kein gegenseitiges Kennenlernen und Beeinflußtwerden gab, wie es später die großen Musikfeste mit sich brachten.

Die zweite der neuromantischen Sphäre zustrebende Linie kommt in dem großen Orchesterwerk »*Phantastische Nachtmusik*« op. 27 zum Ausdruck. Es liegt hier ein merkwürdiger Grenzfall zwischen absoluter und Programmusik vor. Von einem Programm im naturalistischen Sinn ist hier keine Rede, nicht einmal von einem Vorgange, dessen allgemeiner Stimmungscharakter durch die Musik ausgedeutet wird. Lediglich in eine bestimmte Richtung wollte der Komponist die Einstellung des Hörers lenken, indem er an die Spitze der Partitur schrieb: »Der Name ›Phantastische Nachtmusik‹ bezeichnet keine irgendwie serenadenhafte Musik. Gedacht sind die phantastischen Gebilde nächtlich wachen Träumens.« Formal stellt sich das Werk als ein großer Sonatensatz dar. Die Melodik ist voll blühender Erfindung, die Harmonik hält sich gänzlich in tonalen Bahnen und ist bei allem Reichtum frei von überspitzter Chromatik. Der Tonalität kommt in der Konzeption des ganzen Werkes insofern eine besondere Bedeutung zu, als die beiden Hauptgedanken gleichsam als Vorboten kommender Wirren nicht auf dem festgegründeten Fundament der Tonika ruhend eingeführt werden, sondern vielmehr im ungewissen Zwielicht entfernter harmonischer Stufen. Der Eintritt der Grundtonart erfolgt jedoch nicht unmittelbar nach Abschluß der ausgedehnten Durchführung (9 Takte vor Ziffer 26 bis Ziffer 49), in der bald heitere, bald düstere, auch groteske Farben die Oberhand gewinnen, und wird sogar über die Reprise (Ziffer 49) hinaus verzögert. Erst zu Beginn der Coda (Ziffer 58) bringen die Hörner in ruhevoller Verklärung den zur Tonika gewandelten zweiten Hauptgedanken, an den sich bei Ziffer 62 das erste Thema in geklärter Gestalt schließt. Der neuromantische Einschlag macht sich hier in erster Linie in der *al-fresco-Behandlung des großen Orchesters* geltend, ferner in der Ausweitung der einzelnen Teile, deren formale Umgrenzung jedoch immer derartig überzeugend geschieht, daß der Aufbau des Ganzen klar und übersichtlich wird.

Das nächstfolgende op. 28 »*Streichquartett auf den Namen ›Baß‹*«*) nimmt eine Mittelstellung gegenüber den beiden vorangehenden Werken ein. Bezüglich Melodik und Stimmführung weist der erste Satz, der als eine Ver-

*) Die auf den Namen »Baß« komponierten Themen beginnen entweder mit den Tönen B—a—s—s oder B—as—s.

quickung von Sonatenform und Fuge zu bezeichnen ist, bereits auf die Spätwerke hin. Schon hier finden sich die diesen eigentümlichen, zackigen, zerklüfteten Themen, durchbrochene Arbeit in der Führung der Stimmen, die in der Folgezeit zu deren völliger Verselbständigung führt. Die Harmonik des ersten Satzes ist jedoch keineswegs so ausgreifend, wie die des op. 26 und bewegt sich ungefähr in den durch die »Phantastische Nachtmusik« gezogenen Grenzen. Die Intensität des Ausdrucks ist jedoch die gleiche geblieben wie im C-dur-Quartett, nur erscheinen hier infolge der durch die Figurierung bedingten Gebundenheit der Stimmführung die in den früheren Werken noch bemerkbaren neuromantischen Einflüsse völlig ausgeschaltet. Auf ein vollströmendes Adagio freier Formung folgt der dritte und vielleicht bedeutendste Satz des Werkes. In diesem gespenstigen, unheimlichen, von verhaltener Dämonie erfüllten Scherzo werden sofort zu Beginn die tonalen Fesseln abgestreift, was übrigens schon in der Formung des Hauptthemas:



zum Ausdruck kommt. Das Finale, in lockerer Sonatenform gehalten, erhebt sich in seinem beschwingten Flusse zu fast Haydnscher Leichtigkeit.

Die beiden Schlußsätze des C-dur-Quartetts op. 26 und das Scherzo des »Baß«-Quartetts bilden die Brücke zu den Spätwerken, in denen die stilistische Atmosphäre des 20. Jahrhunderts zu dauerndem Besitztum des Komponisten wird.

Die Spätwerke. Schon der äußere Anblick der Spätwerke Tochs entspricht völlig dem nachromantischen Musikstil der Gegenwart. Im Vordergrund steht das *Kammerschaffen* und insbesondere die Kompositionen für *Kammerorchester*, daneben figuriert ein großes *Streichquartett* und eine Anzahl *Klavierstücke*. Der geschlossene Charakter dieser Gruppen rechtfertigt deren gesonderte Untersuchung.

a) *Kompositionen für Klavier.* Mit dem Niedergang des noch ganz im 19. Jahrhundert wurzelnden Virtuosentums verlor das Klavier als Soloinstrument fast vollständig seine Bedeutung. Hierzu kommt noch, daß es als Akkordinstrument dem linearen Musikempfinden unserer Zeit nicht mehr entsprechen konnte. Um so erstaunlicher ist es daher, daß Ernst Toch eine Reihe von Klavierstücken schuf, die den Eigentümlichkeiten des Instrumentes derartig Rechnung tragen, daß sie geeignet erscheinen, das verloren gegangene klavieristische Empfinden unserer Generation neu zu wecken.

Das erste Werk, dem diese Stilprinzipien zugrunde liegen, sind die »Burlesken« op. 31. Wie schon der Name sagt, sind es groteske Stücke, in diesem Fall von außerordentlichem Wurf. Die ersten zwei weisen regelmäßige Dreiteiligkeit

auf. Der kapriziösen Lustigkeit der Anfänge treten weich gesungene lyrische Mittelteile als Kontrast entgegen. In ihrer polyphonen Gestaltung wirkt noch die eigentümliche Gebundenheit des Klaviersatzes der Jugendwerke nach. Die Vielfältigkeit des linear-polyphonen Ausdruckswillens unserer Zeit ist hier durch eine außerordentliche Verfeinerung der rhythmischen und dynamischen Wirkungen ersetzt. Hierdurch ergeben sich oftmals schein-polyphone Wirkungen, die das Klavier von der Tendenz zum Vertikal-Akkordischen befreien und es so zu einem dem heutigen Musikempfinden adäquaten Instrument erheben. Das Geheimnis der außerordentlichen Wirkung der »Burlesken« beruht auf ihrer absoluten Spielbarkeit. In dem überaus dankbaren und brillanten dritten Stück (»Der Jongleur«) finden sich oft klavieristische Wirkungen von Scarlattischer Einfachheit. Auf ähnlichen Prinzipien beruht der Klaviersatz der »*Drei Klavierstücke*« op. 32.*) Entsprechend ihrem intensiven Ausdruck finden sich ausschließlich durchkomponierte Bildungen. Die ersten beiden Stücke tragen zart-lyrischen Charakter und lassen oft subtile klangliche Wirkungen aufleuchten. Der Impetus des Dritten sprengt die übliche Takteinteilung. Das jüngste Werk Tochs sind die »*Capricietti*« op. 36. Fünf feingefügte, teils heiter-kapriziöse, teils innig beseelte Stücke, in denen die Verstraffung des Formalen noch stärker hervortritt als in den vorangegangenen Klavierwerken. Alle Maße sind auf das knappste begrenzt. Gleichwie im Brennpunkt einer Linse auf kleinstem Raume alle Strahlen zusammenlaufen, so verdichtet sich hier Stimmung und Ausdruck zu konzentriertem Gehalte, so daß den einzelnen Stücken etwas Scharfpointiertes, Intensives anhaftet.

b) *Das Streichquartett op. 34.* Dieses Werk (Uraufführung 1924 in Donaueschingen) offenbart, wie sehr die in klassischer Sphäre wurzelnde Kunst Tochs zutiefst dem Grundwillen unserer Zeit entspricht, die schon vor mehreren Jahren *Ferruccio Busoni* mit prophetischen Worten als eine Epoche des »Neuen Klassizismus« bezeichnete. Klarheit und Plastik des Satzes, Geschlossenheit der formalen und melodischen Architektur bei gleichzeitiger größter Freiheit der Gestaltung erreichen hier ungeahnte Vollendung. Das Streichquartett op. 34 muß daher nicht nur als ein für das Tochsche Schaffen, sondern darüber hinaus für die ganze zeitgenössische Kammerkunst repräsentatives Werk bezeichnet werden. Dem machtvoll anstürmenden Hauptthema:

Sehr wuchtig (Anstürmend) *ff* etc.

treten zwei gesondert ausgeführte Seitenthemen (Ziffern 5 und 6) entgegen, worauf bei Ziffer 12 eine dem Epilog der Sonatenform entsprechende Partie einsetzt. An diese schließt sich der weitgespannte Bogen der mit dem ersten

*) Nr. 2 der »Drei Klavierstücke« ist diesem Heft als Musikbeilage beigegeben.
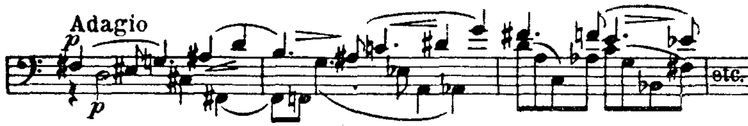
Seitenthema beginnenden Durchführung (5. Takt nach Ziffer 19), die bei Ziffer 30 in eine Pseudoreprise übergeht. Nun stürmt der Satz nach vorübergehender Berührung des ersten Seitenthemas und des Epilogs in eine kurze Coda. Die scheinbar unüberbietbare Ausdrucksintensität des Anfangs wird im Verlaufe des Musikstückes nicht nur kontinuierlich festgehalten, sondern sogar noch weiter gesteigert. Abgesehen von dem ganz freien, an zweiter Stelle stehenden Scherzo, sind Adagio und Finale ähnlich gestaltet wie der erste Satz: Aneinanderreihung und Ineinandergreifen großer Bogen, zusammengefaßt und gegliedert durch Elemente der Sonatenform. Eine kurze Übersicht über Charakter und Aufbau der drei folgenden Sätze ergänze das Gesamtbild des Werkes:

II. Satz: »Vivace molto« im Charakter eines wild dahinstürmenden Scherzos.
Hauptthema:



Formaler Aufbau vollkommen frei.

III. Satz: Adagio.
Hauptthema:



Formaler Aufbau: Sonatenmäßige Gliederung. Seitensatz Ziffer 5. Pseudoreprise Ziffer 10. Zweites Auftreten des Seitensatzes: 1 Takt vor Ziffer 16.

IV. Satz: »Allegro molto«, an Impetus und Intensität dem I. Satz ähnelnd.
Hauptthema:



Formaler Aufbau: Sonatenmäßige Gliederung, hier noch stärker betont als in den vorangehenden Sätzen. Seitensatz Ziffer 7 und 8, Reprise Ziffer 11.

c) *Kompositionen für Kammerorchester.* Das Problem des Kammerorchesters nimmt im letzten Entwicklungsabschnitt des Tochschen Schaffens einen breiten Raum ein. Schon die erste Komposition dieser vierten Gruppe, »*Die chinesische Flöte*« op. 29, eine Kammersinfonie für 14 Soloinstrumente und eine Sopranstimme (Texte nach Bethges gleichnamiger Sammlung), bezeugt dies. Es sind 6 Instrumentalsätze, zu denen im 2., 4. und 6. eine Singstimme hinzutritt. Die Gesangsworte sind jedoch hier nicht das Primäre, sondern erscheinen nur zur Verdeutlichung beigegeben. Tatsächlich ist auch die Singstimme größtenteils unbegleitet. Das erste Stück beginnt mit einer rhyth-

mischen Kombination hoher und tiefer Schlagzeugtöne, über die sich eine langgezogene, schwermütige Flötenmelodie schwingt. Die dunkle Grundierung des Schlagzeugs, die, mit Ausnahme des bewegter gehaltenen Mittelteils, bis zu Ende festgehalten wird, gibt dem ganzen Musikstück etwas Starres, Totenhaftes. Im zweiten, von zart-lyrischem Ausdruck getragenen Satz macht sich bereits die starke formale Verstraffung geltend, die gelegentlich der Klavierwerke und des Streichquartetts op. 34 als charakteristisches Merkmal der Spätwerke hingestellt wurde. Ein marschartig schreitendes Ostinatostück mit leise groteskem Einschlag belebt vorübergehend die Stimmung, um sich jedoch bald wieder in die schwermütige Lyrik des Vorangegangenen zu verlieren. Nach dem hauchartig verlöschenden Schlusse wirkt der gellende Beginn des wie von Furien gejagten 4. Stückes »Ratte in meinem Hirn«, um so erschütternder. Hier ist übrigens die Diktion noch am meisten dem Orchesterlied angenähert, wenngleich die stark deklamatorisch behandelte Singstimme nur bei den höchsten Schmerzensausbrüchen stärker zur gesanglichen Entfaltung kommt. Ein seltsamer, litaneiartiger Satz bereitet dann stimmungsgemäß das Finale vor, das gleichsam eine »Ode an den Tod« darstellt. Seiner Faktur nach ähnelt es wieder ganz dem zweiten Stück. Im Mittelpunkt stehen die unbegleiteten Worte des Solosoprans (Ziffer 27—28), deren tiefes Weh sich auf ein wunderbares Zwischenspiel überträgt. Gegen Schluß wird das Material des ersten Stückes, die (hier weit ausgesponnene) schwermütige Flötenmelodie des Anfangs und die rhythmische Kombination des hohen und tiefen Schlagzeugs wieder aufgegriffen, mit deren letztem Gongschlag das Werk sich ins Unhörbare verliert. Alles in allem sei festgestellt, daß in der »Chinesischen Flöte« noch keineswegs alle für die Spätwerke charakteristischen Elemente zur Entfaltung kommen.

Dies vollzieht sich erst in den folgenden Kammerorchesterwerken, in der »*Tanzsuite*« op. 30 und den »*Fünf Stücken für Kammerorchester*« op. 33. Die Tanzsuite weist eine eigenartige Ökonomie der Besetzung auf. Unter Verzicht auf die bindende Wirkung des Cellos kommen hier lediglich folgende Soloinstrumente in Anwendung: Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche, Kontrabaß; außerdem Schlagzeug. Von den vorliegenden 6 Sätzen der Tanzsuite waren ursprünglich vier, und zwar Nr. 1, 2, 4 und 6 zu der Tanzdichtung »*Der Wald*« von *Frieda Ursula Back* komponiert. Im Sinne der neuen Bewegungskunst lag dieser kein literarischer Vorwurf resp. eine einheitliche Handlung zugrunde, sondern *freie tänzerische Gestaltung verschiedener Stimmungen.* In formaler Hinsicht sind Nr. 1, der wild dahinstürmende »Rote Wirbeltanz«, Nr. 2, ein düster-verhaltener »Tanz des Grauens« und Nr. 3, das schäfermäßig-heitere »Intermezzo«, vollkommen frei gestaltet, während Nr. 4, »Der Tanz des Schweigens«, ein gemessen schreitendes Ostinatostück ist. Regelmäßige Dreiteiligkeit weist das groteske »Intermezzo« Nr. 5 auf, während der jubelnde Schlußreigen Nr. 6 aus Walzer mit Introduktion besteht.

Einer ähnlichen, im Dienste einer Bühnenwirkung stehenden Funktion verdanken die »*Fünf Stücke für Kammerorchester*« op. 33 (geschrieben für Heide Woog) ihre Entstehung. Das erste Stück ist überaus plastisch geformt. In seinem allmählichen Anstieg und Zurücksinken stellt es sich als ein großer Bogen dar. Ähnlich das zweite, nur in weit kleineren Dimensionen gehaltene. An dritter Stelle steht ein (später hinzugefügtes) »Intermezzo«, dessen Thema:



ausschließlich der Flöte zugelegt ist. Im vierten und fünften Stück enthüllt sich voll der Charakter der Spätwerke, die wildzerklüftete Melodik, das souveräne Schalten mit dem durch die Verselbständigung der Einzelstimmen bedingten Wirkungen, die bei aller Kühnheit niemals verwirrend sind, sondern außerordentlich zur Plastik und Klarheit des Tongefüges beitragen. Allein schon die Themen des vierten und fünften Stückes, von denen das letztere angeführt sei:



geben eine Ahnung von der Intensität und dem Impetus dieser Musik. Nr. 4 bietet das Bild eines weitgespannten, nach abwärts strebenden Bogens. In Nr. 5 vollzieht sich vom Beginn aus gegen den Schluß ein ungeheurer Anstieg, der seinen Gipfelpunkt in der Engführung einer aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas gebildeten Variante mit deren Vergrößerung und Verkleinerung erreicht. Wohl die glücklichste und auch interessanteste Lösung des orchestralen Kammerstils bietet das mit dem Schott-Preis 1925 ausgezeichnete »*Konzert für Violoncell und Kammerorchester*« op. 35. Die Durchbildung des Kammerorchesters hatte im Verlauf der Entwicklung eine derartige Verfeinerung erfahren, daß es hier dem Komponisten glückte, die mit der Überwindung der individualisierenden romantischen Epoche naturgemäß völlig entwurzelte Konzertform *aus dem Geiste des 20. Jahrhunderts neu zu beleben.* Das Problem bestand darin, das Soloinstrument nicht mehr wie in vergangenen Zeiten in rein äußerlicher Virtuosität gegen das Begleitorchester abzuheben, sondern vielmehr der solistischen Führung des konzertierenden Violoncells in der durch den Kammerstil bedingten solistischen Führung der Begleitinstrumente einen organischen Untergrund zu geben, demnach das Soloinstrument *kammermusikalisch* aus dem Begleitkörper emporwachsen zu lassen. Das Cellokonzert besteht aus vier Sätzen, deren formaler Aufbau auf den schon in den Fünf Stücken für Kammerorchester und dem Streichquartett op. 34 beobachteten Prinzipien beruht: Architektonische Gestaltung im Sinne großer weitgespannter Bogen, die als Ganzes wiederum durch Anwendung sonatenmäßiger Elemente erhöhte

Gliederung und Zusammenfassung erfahren. Für den ersten Satz ist charakteristisch, daß er eines eigentlichen Hauptthemas entbehrt. Vielmehr entwickelt sich das unbestimmte Wogen des Anfangs aus einem rhythmischen Motiv der Holzbläser:

Kl.
Fag *p*

während als melodischer und thematischer Träger hauptsächlich das Seitenthema (Takt 48) figuriert. Nach einer Art Seitensatzreprise (Takt 186) sinkt die Musik allmählich wieder zurück, und schließlich breitet sich von Ziffer 205 an das rhythmische Keimmotiv des Beginns wie ein verhüllender Schleier über das melodische Geschehen, in seinem gleichmäßigen Pochen zum endgültigen Verlöschen führend. Der zweite Satz des Cellokonzerts ist ein duftiges Scherzo, seinem formalen Aufbau nach vollkommen regulär. Das Solocello setzt sofort zu Beginn mit den Hauptthema ein, während das sprühend-lustige Thema des Trios zuerst im Horn erscheint (Takt 37) und unter zartem Triangelgeläute in die Oboe übergeht (Takt 50). Bei Takt 62 beginnt die stark verkürzte Reprise des Scherzos. An dritter Stelle steht ein innig beseeltes Adagio von höchster Ausdruckskraft. Dieser Satz ist von einer langen Kantilene des Solocellos getragen, die sich zu wunderbaren polyphonen Wirkungen ausweitet. Den Abschluß des Werkes bildet ein im schnellsten Tempo abrollender großer Sonatensatz, auf dessen Thematik noch in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein wird.

Das Cellokonzert bildet den bisher letzten Höhepunkt im Schaffen des gegenwärtig mit einer Oper und einem Klavierkonzert beschäftigten Komponisten. Darüber hinausgehend bedeutet es eine besonders gelungene Lösung des kammerorchestralen Problems: Mit ihm erscheinen die gewissen, durch die Ökonomie des Klangapparates bedingten Mängel (wie sie z. B. beim Ersatz von geschlossener Blechwirkung durch Holzbläser fühlbar werden) völlig überwunden.

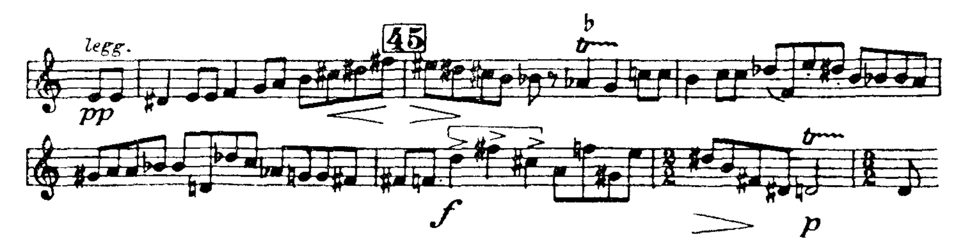
Zur Schaffensweise. So stellt sich uns das bisherige Schaffen Ernst Tochs dar als ein sieghaftes Hinaustragen klassischen Geistes in eine Zeit, die im Wesen des Klassizismus ihre Bestätigung und Erfüllung finden durfte. Die Untersuchung der Werke hat das stetige Fortwirken der von Natur aus innewohnenden klassischen Bindung in Ernst Tochs Entwicklung nachgewiesen. Lediglich zwei bestimmte, jedoch überaus charakteristische Züge konnten, um den Gang der Einzeluntersuchungen nicht zu hemmen, nur vage angedeutet werden. Es sind dies einerseits eine eigenartige Technik der ***Überleitungspartien*** sowie eine besondere augenfällige Art der ***Schlußbildung***, beides in klassischer Sphäre wurzelnde Erscheinungen.

Vor allem ist es auffällig, daß die überleitenden Teile in den früheren und mittleren Werken gewöhnlich vor dem Wiederaufgreifen der Grundtonart von

besonders ausdrucksvoller Modulation begleitet sind. (Vgl. z. B. »Phantastische Nachtmusik« Ziffer 60—62). Den Überleitungspartien wohnt aber außer ihren harmonischen Qualitäten noch eine besondere architektonische Bedeutung inne: speziell bei *Rückführungen in die Reprise* offenbart sich das Organische, das Ernst Tochs Schaffen bis ins kleinste Detail hinein beseelt. Der Eintritt des neuen melodischen Gedankens geschieht nämlich nicht jäh und zusammenhanglos, sondern dieser wirft gleichsam seine Konturen schattenhaft voraus, in immer deutlicheren Umrissen wird er schon während der Überleitung sichtbar, so daß sein endlicher Eintritt nicht als etwas *Mögliches*, sondern als ein zwingendes *Muß* erscheint. Dieses Phänomen ist in den tonalen Werken stets von einer besonders ausdrucksvollen Modulation begleitet. Das Aufkeimen des melodischen Gedankens der Reprise wird durch zweierlei Mittel bewerkstelligt: entweder entwickelt sich der Kopf des neuen (Reprisen-)Themas aus einem Bestandteil (gewöhnlich dem Ende) eines vorausgegangenen, wie z. B. im zweiten Satz (Adagio) des Streichquartetts auf den Namen »Baß« op. 28 (vgl. Part. S. 19, 3 Takte vor bis 1 Takt nach Ziffer 5). Oder aber der Eintritt der Reprise stellt thematisch gleichzeitig den Abschluß des abgewickelten und den Beginn des neuen musikalischen Gedankens dar, wie z. B. im zweiten Satz des Streichquartettes op. 26 (vgl. Part. S. 17, 4 Takte vor bis 3 Takte nach Ziffer 11).
Aber auch in den atonalen Werken der letzten Epoche wird diese Rückführungstechnik nicht weniger glücklich verwendet, obzwar hier natürlich die modulatorischen Mittel wegfallen. Markante Beispiele hierfür sind einerseits die Reprise im Finale des »*Streichquartetts*« op. 34 (vgl. Part. S. 46, Ziffer 10—11), in der die erstgenannte Art der Rückführungen in Anwendung kommt und weiter die Reprise im Finale des *Cellokonzerts*, dessen Hauptgedanke:



aus einem stereotyp wiederkehrenden Bestandteil des Seitenthemas:



emporwächst. (Vgl. Part. S. 106—107, Takt 73—79.)
Der Trieb zu organischer Gestaltung zeigt sich jedoch nicht nur in so hohem Maße in den verbindenden Überleitungen und Rückführungen, sondern er-

scheint auch unabhängig hiervon an Stellen, deren anders geartete Behandlung kein direktes architektonisches Auseinanderklaffen zeitigen würde: an den Schlußbildungen. An diesen ist charakteristisch, daß unter Vermeidung jeglichen äußeren Effektes (wie pathetische »Vorhangs«-Akkorde u. a. Manieren) der Fluß der thematischen Arbeit *unverändert festgehalten und bis in die letzte Schlußnote hineingetragen wird.* Hierdurch erscheinen die Schlüsse, von denen nur unter vielen anderen als Beispiele die jeweils letzten Takte der »Phantastischen Nachtmusik« op. 27, des Adagios aus dem Baßquartett op. 28 und des Finales des »Cellokonzerts« op. 35 herausgegriffen seien, durchweg scharf pointiert.

Unverkennbar liegt sowohl der Technik der Überleitungen und Rückführungen wie auch der der Schlußbildungen ein gleiches Prinzip zugrunde: die motivische Durchdringung kleinster Partien.

In weitestgehender Auswirkung gründen sich letzten Endes auf diese organische Formungskraft alle Erscheinungen, aus denen sich das Gesamtbild des Tochschen Schaffens zusammensetzt: die klare Architektur der Melodik, die bei intensivster Eindringlichkeit und Hingabe an den Einfall stets gewahrt bleibt; damit in Verbindung das Gebändigte in der Steigerung des Ausdrucks, die wohl zur Leidenschaftlichkeit, niemals jedoch zur Entfesselung führt, wie andererseits aber auch der durchbrechende Gefühlsinhalt wohl Innigkeit auslöst, keineswegs aber ins Sentimentale umschlägt; die Logik und Zwangsläufigkeit in der Entwicklung dieses triebhaften Musikantentums, dessen Weg aus dem Jugenderlebnis klassischer Kunst geschöpften Gesetzen folgend, das Chaotische der ersterbenden Romantik nur vorübergehend streifte, um dann desto sicherer die Bindung mit der wesensverwandten Atmosphäre des 20. Jahrhunderts einzugehen. Über allem aber schwebt der absolute Formungswille der schöpferischen Persönlichkeit.

ERMANNO WOLF-FERRARI

ZU SEINEM 50. GEBURTSTAG (12. JANUAR 1926)

VON

WALTER DAHMS-MAILAND

Man vergegenwärtige sich einmal die Zeit von 1903 bis 1906. Damals erschienen auf der deutschen Musikbühne »Tiefland« von d'Albert, »Ilsebill« von Klose, »Der Pfeifertag« von Schillings und »Salome« von Richard Strauß. Der skrupellose und schwungvolle Verismus stand neben dem sehr reifen und sehr idealistischen Ausklang des nachwagnerischen Musikdramas und einer nach schrankenlosem musikdramatischen Realismus strebenden Gegenwartskunst. Gleichzeitig begann um diese Zeit das Inferno der soge-

nannten absoluten Musik. Damals mußte man schon mit gewaltigen Programmen und möglichst nihilistischen Theorien auftreten, um für wichtig und bedeutend oder gar für »neu« genommen zu werden. Trotzdem oder vielleicht gerade weil es so war, errang in jenen Jahren der junge Wolf-Ferrari mit seiner ganz unzeitgemäßen Musik, mit einem mystisch-ekstatischen Chorwerk »Vita nuova« nach Dante, und den komischen Opern »Die neugierigen Frauen« und »Die vier Grobiane« nach Goldoni, enthusiastische Erfolge, Erfolge so starker Art, daß ihre Wirkungen auch heute noch lebendig sind. Inzwischen sind zwanzig Jahre vergangen. Es ist zwar nicht gelungen, die Musik aus dem Gleichgewicht zu bringen oder sie durch etwas anderes zu ersetzen — Revolutionen enden immer damit, daß die Revolutionäre schließlich klein beigeben und sich mit der Wirklichkeit versöhnen — alles, was damals als »neue Kunst« auf die Welt einströmte, ist entweder verebbt oder hat sich wandeln müssen, um mit dem schicksalhaften Gang des Lebens, das seine festen Gesetze hat, Schritt halten zu können. Wolf-Ferrari dagegen hat derselbe bleiben können, der er war, hat seinen damals eingeschlagenen Weg weitergehen können, da es sich erwies, daß dieser Weg zu einem Ziel, zu einer Höhe führte. Würde es sich bei ihm nur um einen mehr oder weniger vom Glück begünstigten Opernkomponisten handeln, so wäre nicht weiter viel Aufhebens davon zu machen. Aber es handelt sich um mehr: in ihm lebt, wie in jedem bedeutenden Künstler, ein Symbol. Das bedeutet unendlich viel in einer Zeit, da die Künstler mehr denn je problematische Naturen geworden sind und daran zugrunde gehen. Mit den Problemen beginnt in der Kunst bereits die Fragwürdigkeit und Zerrissenheit. Von den Problemen gehen die großen Befruchtungen und Anregungen aus. Symbolisches aber bildet sich nur, wo die Probleme überwunden sind, wo die Erfüllung eintritt. Unsere Zeit ist in dieser Hinsicht für den, der den Blick dafür hat, eine große Lehrmeisterin. Auch Wolf-Ferrari steht natürlich in dem unerläßlichen Zusammenhang mit Zeit und Umwelt. Aber in seiner Musik tritt das alles geläutert in Erscheinung. Er opfert sie nicht, wie so viele andere, den Zeitströmungen, sondern hebt sie darüber hinaus. Seine Musik leidet nicht an den verzehrenden Süchten der Unbefriedigten (oder an den großen Lächerlichkeiten der tragischen Hanswürste); sie ist gesund und natürlich, sie hat die Heiterkeit der wahren Tiefe und die Tiefe der echten Heiterkeit, sie ist in einem fast verdächtigen Grade »untragisch«, so daß man sich versucht fühlen möchte, zu fragen: Wie, ist dieser Künstler wirklich aus unserer Zeit? In einem Wort: statt der Verwirrung, statt des Chaos finden wir hier Klarheit und Ordnung, statt der Grundsatzlosigkeit die innige Verknüpfung mit einer großen Tradition, statt jener Askese, die aus der Not eine Tugend macht, ein beglückendes Lebensgefühl, statt aller Verzerrungen klingende Schönheit. Grund genug, diesen Künstler so ernst wie nur möglich zu nehmen. Denn je ernster der Mensch, desto heiterer und graziöser darf seine Musik sein.

Einige Daten werden die Bestätigung für die Logik und innere Notwendigkeit im Ablauf des Lebens Wolf-Ferraris erbringen. Er wurde am 12. Januar 1876 in Venedig geboren. Sein Vater war ein deutscher Maler, seine Mutter eine Italienerin. Die Natur selbst stellte ihm die Aufgabe, eine Harmonie zwischen den deutschen und italienischen Elementen, die ihm eingeboren waren, zu schaffen und in seiner Kunst die Synthese zweier fundamentaler musikalischer Prinzipien, des nördlichen und des südlichen, zu gestalten. Der Knabe wuchs als Autodidakt in allen Künsten auf. Er malte, bildhauerte, dichtete, spielte Komödie und musizierte mit Feuereifer. Der Reichtum und der Eindruck der inneren Erlebnisse wurde noch verstärkt durch die Abgeschlossenheit der Lagunenstadt, in der man wie auf einer Insel im Meer lebt. Es muß ein merkwürdiger Jüngling gewesen sein, der von seinem siebzehnten bis neunzehnten Jahr bei Rheinberger in München Musik studierte. Wolf-Ferrari lernte, was er brauchen konnte; dann kehrte er nach Venedig zurück, um eine Oper zu komponieren, die er aber beiseite legte und verwarf, als er mit Bachs Musik bekannt wurde. Der Niederschlag dieses für ihn umwälzenden Erlebnisses findet sich in seinem ersten Chorwerk, dem Mysterium »Thalita Kumi« (Die Tochter des Jairus). Er schrieb sich noch mit einer Oper »Aschenbrödel«, die in seiner Vaterstadt Fiasko erlebte, für die Bühne ein. Dann war der Weg frei. Mit 25 Jahren komponierte Wolf-Ferrari sein großes Chorwerk »Vita nuova« nach Dante, mit 26 Jahren die komische Oper »Die neugierigen Frauen« (München, Residenztheater), wurde Direktor des Konservatoriums Benedetto Marcello in Venedig, schrieb die musikalische Komödie »Die vier Grobiane« und gab seine Stellung auf, weil sie ihn in der Arbeit hinderte. Dann folgten der Einakter »Susannens Geheimnis« (München, Mottl), die dramatische Oper aus dem neapolitanischen Volksleben »Der Schmuck der Madonna« (Berlin, Kurfürstenoper) und »Der Liebhaber als Arzt« nach Molière, (Dresden, Schuch). »Das Liebesband der Marchesa« (Gli amanti sposi) schließt 1914 diese Schaffensperiode ab. Danach kommt eine Pause von acht Jahren. Der Krieg bricht aus. Wolf-Ferrari steht zwischen zwei Völkern; er sieht als einer, der die Dinge aus der Höhe zu betrachten gelernt hat, mit Schrecken die Verblendung, die entsetzlichen Folgen der Irrtümer kleiner Köpfe, schwacher Geister. Der Künstler muß schweigen. Erst langsam, nach dem Ende des Schreckens, kehrt die Musik wieder auf die Erde zurück. In der Zeit der Verwirrung, wo so viele im trüben fischen konnten, haben auch die stets Gegenwärtigen, die Tagesgeister, neue Schlagworte geprägt und auf dem Felde der Kunst neue Verwirrung geschaffen. Sie, denen nichts nahe geht, weil sie keine Tiefe haben, sind nicht in Verlegenheit; sie schaffen der Kunst und sich selber Auswege, um ja den Tag nicht zu versäumen. Wolf-Ferrari fühlte mit seinem sicheren Künstlerinstinkt, daß die Musik erst allmählich wieder möglich wurde. In der dichten Waldlandschaft Oberbayerns hat er nach langen Jahren des Schweigens, die angefüllt waren von schmerzlichem Nach-



Atelier Hostrup, Mannheim, phot.

Ernst Toch



Atelier Riess, Berlin, phot.

Barbara Kemp

denken über die Menschen und Dinge, die musikalische Sprache wiedergefunden. »Das Himmelskleid« heißt die neue Oper, in der sich der Künstler neu offenbart.
In dem ersten Chorwerk Wolf-Ferraris, »Thalita Kumi«, dem nur einige Kammermusikwerke vorausgingen, leidet der Satz noch an einer gewissen Überladung in harmonischer Beziehung. Es ist das Bestreben der Jugend, die ganze innere Welt mit allen Regungen und der Überfülle des Wollens sogleich kundzutun. Die meisten scheitern daran. Aber Wolf-Ferrari hat die Kraft zur Sammlung gefunden. Schon »Vita nuova«, das er selbst gern als den Schlüssel zu seinem Künstlertum und seiner Musik bezeichnet, zeigt eine wunderbare Konzentration, eine Auflockerung des Satzes bis zu jener Durchsichtigkeit, die der Musik Wolf-Ferraris von nun an ihr Gepräge gab und die ihr ihre Sonderstellung in der Musik des 20. Jahrhunderts anweist. Wir vernehmen da den mystischen Klangzauber, der die Haltung seiner Musik bestimmt, die bei aller Innerlichkeit und Versenkung epikureische Weltfreudigkeit, den motivischen und rhythmischen Reichtum eines Musikers, der nicht zu sparen braucht — ein Ganzes, das unbedingt sehr »neu« und bis dahin ungehört war. Wie hätte es sonst die Zuhörer so stark hinreißen und bezaubern können?
Mit »Vita nuova« hatte Wolf-Ferrari ein künstlerisches Glaubensbekenntnis abgelegt; es enthält ebenso die Elemente seiner Weltanschauung wie die Wurzeln seines Musikertums. Von hier aus erst sind die nun folgenden komischen Opern zu verstehen. In »Vita nuova« ist die Synthese klassischen und romantischen Stils, klassischen und romantischen Geistes versucht; in den sich daran anreihenden Opern ist sie fortgesetzt und im Sinne Wolf-Ferraris vollendet worden, lange bevor plötzlich gewisse moderne »Richtungen« und »Schulen« mit ihrer Forderung einer neuen Klassizität und ihrer Verdammung alles Romantischen auftauchten. Dantes »Neues Leben« war die romantische Dichtung der Gotik. Goldoni, dessen Komödien Wolf-Ferrari zunächst die Stoffe zu seinen komischen Opern boten, löste im Rokoko die Komödie aus der Erstarrung der »klassischen« Formen und führte ihr ein wenig »romantisches« Blut zu. Wolf-Ferrari tat einen guten Griff von erstaunlicher Sicherheit. Er, der durch die Gefühlskreise und Ekstasen Dantes als ein Schaffender gegangen war, entdeckte nun Goldoni. Es gelang ihm, die Atmosphäre des Settecento, der großen Zeit der Musik, neu zu erwecken. Das ist eine Feststellung, die beweist, daß in Wolf-Ferraris Musik etwas sehr »Zukünftiges« lebendig ist. Was will dagegen besagen, daß der eine oder andere in den »Neugierigen Frauen« etwas »leicht Mozartisierendes« fand, gute »alte Schule«. Man darf im Gegenteil darin sehr viel Zukunftsfreudigkeit erblicken, weil sie Vergangenheit und Gegenwart gleich liebevoll umfaßt und weiterführt, und weil sie so mutig und stolz ihren eigenen Weg geht. Wie wohltuend war es, daß zunächst einmal ein Musiker, der das auch ganz gewiß gekonnt hätte, die Polyphonie der sinfonischen Oper und das Wagner-Orchester der Musik-

dramen beherzt verließ und den Mut zu einem neuen Stil, zu seinem Stil hatte! Dieser Mut ist bei Wolf-Ferrari sogar in einem ganz außerordentlichen Grade vorhanden; das wird erst klar, wenn man die Umgebung betrachtet, in der die »Neugierigen Frauen« und die »Vier Grobiane« standen. Wie ein heller Ton klang hier ein Stück Süden in die sehr herbe gewordene deutsche Musik hinein, um so erfreuender und überraschender, als er so gar nichts mit der hoch im Kurse stehenden italienischen Opernmusik der Jahrhundertwende gemein hatte. Diese Musik brachte einen neuen Beleg zu dem Nietzsche-Wort, daß die heitere Musik und die ernsten Prinzipien zusammengehören. Es ist das Schicksal der Schöpfer komischer Opern, daß ihre Werke von der Allgemeinheit nicht so hoch eingeschätzt werden, wie die Schöpfungen der Tragiker. Vielleicht, weil man ihnen die ernsten Prinzipien nicht glaubt oder sie überhaupt gar nicht bei ihnen vermutet? Den Schöpfern der komischen Oper wird immer erst von der Geschichte Gerechtigkeit zuteil, von der Geschichte, die dann auch als einzige des Philisters Herr wird, der dort, wo Grundsätze und Traditionen lebendig wirken, durchaus keinen »Fortschritt«, keine Größe sehen kann und will.

Wolf-Ferrari besitzt alle Eigenschaften eines dramatischen Komponisten in reichem Maße. Seine Musik ist immer anschaulich; sie ist mit dem inneren Auge gesehen; sie ist im idealen Sinne klar und einfach, bestimmt und eindeutig im Ausdruck. Der Komponist »beherrscht« die Musik; die Töne, die Wendungen, die Melodien, die Rhythmen, die harmonischen Farben gehorchen ihm. Und in der Partitur, die fein wie mit einem Silberstift gezeichnet ist, »sitzt« jeder Ton. — Wolf-Ferrari ist ein unbestrittener Meister in der Kunst der Instrumentierung. Daß er dies auf eine ganz unauffällige Weise ist, daß er das Orchester und die Singstimmen wie eine Selbstverständlichkeit behandelt, ohne viel Aufhebens davon zu machen, so daß man darüber eigentlich gar nicht sprechen kann — das ist eines Meisters der komischen Oper und eines feinen, vornehmen Kopfes würdig. Aber es zeugt auch davon, daß jede Phrase lange bedacht wurde, ehe sie gutgeheißen wurde. Nur ein großer und tief-innerlich beanlagter Künstler ist dieser liebevollen Kleinmalerei fähig und dieser bezaubernden poetischen Episoden inmitten der sprühenden Lebendigkeit der schildernden, sprechenden und handelnden Musik. Wer die Werkreihe von den »Neugierigen Frauen« bis zum »Liebesband der Marchesa« überblickt, findet darin tausend Beispiele einer künstlerischen Feinnervigkeit, einer Subtilität des Empfindens und: einer Kraft der Inspiration — Eigenschaften, die heute wie zu allen Zeiten selten und kostbar sind. Daß Wolf-Ferrari, um im Ton unserer Zeit zu sprechen, »modern« schreiben kann, daß es bei ihm an harmonischen Kühnheiten nicht fehlt, lehrt ein flüchtiger Blick in seine Partituren. Aber — auch die Kühnheiten »klingen« bei ihm, sie klingen so »schön« und selbstverständlich, so unaufdringlich, daß sie vielleicht deshalb von vielen nicht als solche gehört werden. Allerdings, das Häß-

liche, das absichtlich Rohe, das Gequälte wird man bei Wolf-Ferrari nicht finden. (Selbst in seiner veristischen Oper »Der Schmuck der Madonna« ist alles noch »schön«, weil bei ihm der Verismus und Realismus eine Kunst der Volkstümlichkeit, der Echtheit und Stimmung geworden ist.) Gequält klingt bei Wolf-Ferrari kein Takt; dazu ist ihm die Musik zu schade; das würde auch seinem Charakter als Künstler widersprechen, dessen Götter Mozart und Chopin sind. Und um eine andere Frage zu beantworten, die unsere Zeit mit Vorliebe stellt: Ein Künstler, der seine eigene Entwicklung hat, der diese Entwicklung in seinen Werken unzweideutig manifestiert hat, ein solcher Künstler allein kann es sich leisten, seine eigene Tradition zu haben, ohne zu erstarren, und kann es sich wohl erlauben, die »Entwicklung« und die »Fortschritte« der anderen beiseite zu lassen und zu ignorieren. Er dient ja der Kunst und nicht dem Zeitgeist. Und vielleicht liegt der Fall bei Wolf-Ferrari so, daß er gar keine Zeitgenossen hatte, deren Entwicklung er mitmachen konnte. Wer weiß das? Das gütige Schicksal gab ihm zu seinem verträumten deutschen Poetensinn noch eine gesunde Dosis italienischen Wirklichkeitssinns, jenes »ingenio«, der das Natürliche, Ursprüngliche des Künstlers ausmacht und der ihm jene südliche »Klarheit« gab, die ihn die Lösungen seiner Aufgaben auf eine so beglückend heitere Weise und ohne Irrwege finden ließ.

Er wollte den Menschen Freude und Schönheit bringen und nicht noch die Unzufriedenheit auf der Welt vermehren helfen — so hat Wolf-Ferrari einmal halb ernsthaft, halb scherzhaft bekannt. Man muß schon ein ebenso großer Künstler wie Mensch und Philosoph sein, um in unserer vorlauten und marktschreierischen Zeit auf eine so schlichte Weise Zeugnis vom eigenen künstlerischen Lebenswerk ablegen zu können.

PROBLEME DER RUNDFUNKMUSIK

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Wenn wir die Wiedergabe einer Opernarie durch ein gutes Grammophon mit einer Übertragung durch den Rundfunk vergleichen, so erkennen wir einen wesentlichen Unterschied: Die Schallplatte mechanisiert, entseelt den Gesangston, beläßt ihm aber bis zu einem gewissen Grade seinen sinnlichen Reiz; der Rundfunk dagegen überträgt mit dem rein Klanglichen auch das Fluidische vom Sänger zum Hörer, freilich nimmt er dem Gesange seine Kraft und Fülle, seine materielle Schönheit. Gemeinsam ist der mechanischen Reproduktion wie der elektrischen Übertragung die Unmöglichkeit, Musik pla-

stisch wiederzugeben. Die Schallplatte bewirkt eine herbariummäßige Flachpressung des Klanges. Die Rundfunkmusik läßt sich eher einer photographischen Abbildung vergleichen, die als solche gleichfalls flächig ist, aber doch eine räumliche, plastische Vorstellung ermöglicht.

Wie man nun das flächige Sehen in ein räumliches durch zwei besondere Bilder für das rechte und linke Auge verwandelt hat (Stereotoskop), so versucht man durch besondere Aufnahmen und getrennte Zuleitungen nach jedem Ohr ein plastisches Hören zu erzielen. Diese Versuche beruhen auf einer falschen Analogie und sind daher aussichtslos. Wenn wir die Stellung eines in Armweite gehaltenen Gegenstandes zu einem einige Meter entfernten Objekt erst mit dem einen, dann mit dem anderen Auge betrachten, so erkennen wir den erheblichen Unterschied. Musik aber hören wir mit dem rechten Ohr genau so wie mit dem linken, wenn die Schallquelle von beiden Ohren gleich weit entfernt ist. Bei Verschiedenheit der Entfernung erkennen wir allerdings, ob z. B. die Blechbläser im Orchester mehr rechts oder links sitzen. Daß der Rundfunk *diese* Art von räumlichem Hören unmöglich macht, daß der Klang »zentralisiert« wird, ist kein Nachteil sondern ein Vorzug.

Nebenbei bemerkt, nehmen die Gehörsorgane jede »direkte« Übertragung viel besser auf als Zuleitungen durch die Luft. Man klemme z. B. eine Taschenuhr zwischen die Zähne und halte sich die Ohren zu: Das Ticken erklingt dann zehnmal lauter, als wenn man bei offenen Ohrmuscheln die Uhr vor der Nasenspitze hat. Dieses Experiment wirkt stets verblüffend und zeigt, daß man — um es paradox auszudrücken — mit den Zähnen besser hört als mit den Ohren.

Nicht minder paradox wird die Behauptung erscheinen, daß man mit Hilfe eines guten Rundfunkapparates unter Umständen besser hört als ohne die »lange Leitung« im Konzert- oder Theatersaal. Ein Beispiel für Kritiker: Wenn man die elektrische Aufnahme eines gesungenen Tones über das normale Maß hinaus verstärkt, so ereignet sich dasselbe, was sich bei der Vergrößerung eines photographischen Bildes zeigt: Wie hier aus einem Knötchen, das niemand bemerkte, eine faustgroße Geschwulst wird, so treten dort plötzlich Mängel der Stimmbildung zutage, die bisher verborgen geblieben waren.

Bei positiven Feststellungen ist allerdings die Apparatur des Rundfunks weniger zuverlässig. Es kann einer eine Bombenstimme haben und »wie ein Gott« singen: Bringt man ihn in eine ungünstige Stellung zum Aufnahmegerät, so wirkt er schwächer als ein anderer mit einer zwar unbedeutenden, aber einwandfrei gebildeten Stimme, der günstig »placiert« ist. Die Künstler sind daher bei Ensembles und bei Sende- oder Hörspielen ganz in der Hand des Aufnahmeleiters. Der Solist wiederum hängt vollkommen von der verständnisvollen Mitarbeit der Techniker im sogenannten Verstärkerraum ab. Jede Mitwirkung im Rundfunk ist also, von atmosphärischen und sonstigen Störungen abgesehen, Vertrauenssache und wird es ewig bleiben.

Dabei sei gleich hinzugefügt, daß im Rundfunk keineswegs die großen Stimmen am besten wirken. Die Sendegesellschaften brauchen die berühmten Sänger und Sängerinnen aus Prestigegründen, aber die schönsten Wirkungen erzielen sie mit den kleinen, weichen, leicht ansprechenden Stimmen, die einen von Schwingungen freien, flötenartigen Ton hervorbringen.
Der unvermeidliche Mangel an Plastik ist dadurch zu erklären, daß zwischen dem leisesten pp und dem stärksten ff im Konzertsaal etwa tausend Abstufungen, im Rundfunk dagegen höchstens hundert möglich sind. Infolgedessen läßt sich beispielsweise die Musik eines Streichquartetts so übertragen, daß fast dieselbe Wirkung wie im Konzertsaal erzielt werden kann, während alle mit starken dynamischen Steigerungen rechnende Orchestermusik den größten Teil ihrer Wirkungsfähigkeit einbüßt.
Wenn man mehrere Bilder übereinander photographiert, so ist das einzelne Bild kaum noch erkennbar. Eine ähnlich »verheerende« Wirkung wird erzielt, wenn man die übereinandergelagerten Klanggruppen eines Straußischen Orchesterwerks durch den Rundfunk übertragen will: Man hört dann nur noch einen verschwommenen Tonbrei. Eine Aufführung des Wagnerschen Nibelungenringes als Sendespiel oder gar eine direkte Übertragung vom Operntheater aus wäre ganz unmöglich.
Je weniger Mitwirkende, desto besser das klangliche Ergebnis. Das eben ist das Seltsame, daß der für ein Millionenpublikum bestimmte Rundfunk eigentlich nur *intime* Wirkungen erzielen kann. Die klangliche Originaltreue bei der Wiedergabe von Orchesterwerken reicht allenfalls bis zu Beethovens Pastorale und seiner Achten. Aber schon bei der Fünften legt man enttäuscht den Hörer weg: Das ist nicht mehr Beethoven; da hört die Kunst auf, und fängt der Leierkasten an.
Immerhin, an sich bedeutet die Rundfunkmusik keineswegs eine Verflachung, eine Mechanisierung und Automatisierung der künstlerischen Leistung. Bei ihr handelt es sich letzten Endes (d. h. wenn einmal alle technischen Schwierigkeiten überwunden sein werden) um folgendes Problem: Kann die räumliche Entfernung des Publikums vom Künstler beliebig vergrößert werden, kann der Elektrotechniker jede Entfernung überbrücken, ohne daß dabei die Kunstleistung qualitativ verändert wird? Das hängt zweifellos von der Quantität und Dynamik der Tonmassen ab. Die Tonfluten machtvoller Chöre, großer Orchester wird man im piano immer nur verschwommen, im forte verzerrt übertragen können. Dagegen vermag schon heute der Besitzer eines guten Apparates in Finnland oder Japan eine Sprechstimme genau so zu hören, als ob der Sprecher neben ihm säße und sich mit ihm unterhielte. (Vergessene oder verschollene Freunde und Verwandte haben mir wiederholt aus fernen Ländern nach der Berliner Sendestelle geschrieben, weil sie mich am Klang der Stimme erkannt hatten.)
Jedenfalls sind die Allzuvielen im Unrecht, wenn sie nach einigen Hörversuchen an minderwertigen Empfangsgeräten den Rundfunk mit der Bemer-

kung abtun, daß er alles »verkitsche«, künstlerisch also vollkommen ausschalte.
Um dem Rundfunk gerecht zu werden, müssen wir ihn nicht nur als Vermittler von künstlerischen Darbietungen, als Überbrücker großer Entfernungen betrachten, sondern gewissermaßen als ein *neues Instrument*, das seinen Meister bisher noch nicht gefunden hat.
Dieses neue Instrument verfügt über eine große Anzahl von Registern, ist aber doch der Orgel nicht vergleichbar, weil die Klangstärke der einzelnen Register keine erheblichen Unterschiede aufweist, während die Abstufungen der Klangfarbe fast unbegrenzt erscheinen. Trotzdem ist die Farbigkeit hier sehr beschränkt. Im Konzertsaal kann das Orchester zwanzig Tonfarben gleichzeitig (getrennt) hörbar machen, während die simultane Verwendung von zwanzig Farben im Rundfunk eine graue Mischfarbe ergibt.
Die dynamischen Abstufungen sind, wie etwa beim Cembalo, gleichfalls eng begrenzt. An Stelle von Veränderungen der Stärkegrade müssen deshalb Modifikationen der Tempi treten, so daß z. B. ein crescendo durch ein accelerando, ein diminuendo durch ein ritardando ersetzt wird. Eine ganz neue Technik der Komposition, des instrumentalen Spiels und des Gesanges ist also im Rundfunk erforderlich, wenn künstlerische Wirkungen erzielt werden sollen.
Der moderne Komponist pflegt sich hemmungslos auszutoben; Jubel, Verzweiflung, Liebe, Haß, alles irgendwie Erregende schreit er hinaus, so wie es im Leben nur der unkultivierte Mensch tut. Aber man kann auch, ohne laut zu werden, alle menschlichen Empfindungen mit höchster Eindruckskraft wiedergeben. In *dieser* Hinsicht hat das viel mißbrauchte Schlagwort vom Rundfunk als »Kulturfaktor« eine innere Berechtigung.
Um dies alles in seinen rein künstlerischen Auswirkungen zu verstehen, denke man sich, daß es in der Vergangenheit kein klavierartiges Instrument gegeben habe und daß dann plötzlich ein moderner Flügel aufgetaucht sei, auf dem nun im ersten Taumel der Begeisterung alle bisherige Musik wiedergegeben wurde, also auch Streichquartette, Gesangschöre, Orchestermusik usw. So wird zur Zeit im Rundfunk alles unterschiedslos »*transkribiert*«. Nun ist es aber nicht zweifelhaft, daß der moderne Flügel trotz seiner fabelhaften Universalität sehr schnell wieder verschwunden wäre, wenn niemand eine seinen besonderen Wirkungsmöglichkeiten angepaßte Musik komponiert hätte, wenn es keine selbständige Klaviermusik gäbe. Eine ähnliche Gefahr besteht auch für den Rundfunk.
Gewiß, jeder neue Hörer ist anfangs begeistert; wenn dann aber der Reiz der Neuheit geschwunden ist, so erlahmt sein Interesse, und nach einiger Zeit steht das Empfangsgerät tagelang, wochenlang unbenutzt in der Ecke. Dabei soll nicht bezweifelt werden, daß der Rundfunk unglaublich viel bietet, und daß man sich bemüht, jedem Geschmack Rechnung zu tragen. Von den leuchtenden Sternen am Kunsthimmel bis zu den Jazzbanditen, vom wissenschaft-

lichen bis zum kabarettistischen Vortrag, von der Börsennotiz bis zum Kleinhandelspreis, von der Sonntagspredigt (abwechselnd evangelisch, katholisch, mosaisch) bis zur Zeitungsente (mit einem rechten und einem linken Auge) wird uns alles »frei Haus« für zwo Mark monatlich geliefert; wir hören Märchenerzähler und Stresemänner, Wahlresultate und Sportnachrichten, ärztliche Ratschläge und Kochrezepte, wir erhalten Sprach- und Turnunterricht, und bevor wir spät abends mit angeschnalltem Kopfhörer eindruseln, wünscht uns ein freundlicher Herr noch eine »guuute Nacht«.

Es könnte fast ein wenig komisch erscheinen, daß in dem Riesenwarenhaus des Rundfunks ein Künstler mit der Mahnung erscheint, an eine besondere Rundfunkkunst zu denken. Aber der heutigen Radio-Inflation muß, wird in absehbarer Zeit eine Deflation folgen, und dann erst kann der innere Wert oder Unwert des Rundfunks zutage treten. Der Wohlhabende wird vielleicht in jedem Falle den kleinen Monatsbetrag weiterzahlen, für die Massen bedeuten jedoch zwei halbsilberne Reichsmark immerhin achtzig Schrippen.

In der Anfangszeit des Kinos hat man immer wieder erklärt, daß dieser Armeleutekitsch auf Vorstadtgassen beschränkt bleiben und sich bald überleben werde. Schlimmeres noch, nämlich ein glattes Fiasko, wird heute dem Rundfunk prophezeit. Die künstlerischen Möglichkeiten wie die geschäftlichen Gewißheiten des Rundfunks bedeuten aber schon jetzt sehr viel mehr als die Sympathien und Antipathien der Freunde und Gegner. Freilich wird eine gesunde Entwicklung zur Zeit noch durch Fehler bei der Programmbildung gehemmt. Dieses überaus wichtige und höchst betrübliche Kapitel muß hier übergangen werden, weil bei einer Kritik die Sache von der Person nicht zu trennen wäre.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen zur Zeit die Opernübertragungen. Bei Aufnahmen im Theater ist bisher eine Anzahl kombinierter Apparate verwendet worden, die auf der Bühne, in den Orchesterlogen und neben dem Dirigenten aufgestellt wurden. Sie ergaben einen klanglichen Mittelwert, der unbefriedigend bleiben mußte, weil es ja nicht darauf ankommt, wie man eine Oper auf der Bühne hört, sondern wie sie im Zuschauerraum gehört wird. Relativ bessere Klangwirkungen erzielten die konzertmäßigen Opernaufführungen, die in den Räumen der Sendegesellschaften veranstaltet wurden. Aber eine Oper ist nun mal kein Oratorium. Der Rundfunkteilnehmer will sie gehörsmäßig so erleben, wie er sie im Theater mit geschlossenen Augen in sich aufnehmen würde. Die Unvollkommenheit der Gehörswirkung pflegt auch auf Plätzen in den oberen Rängen der Theater mitunter sehr kraß zu sein; es bleibt jedoch immerhin ein wahrheitsgetreuer Gesamteindruck. Ist der im Rundfunk nicht möglich, dann genügt es, die orchestralen und gesanglichen Hauptstücke in einem Konzert zu Gehör zu bringen, dann hat es keinen Zweck, auch die musikalisch schwächeren Teile beizubehalten. Man kann nicht Opern für Rundfunkübertragungen einrichten, man wird vielmehr den Rundfunk für

Opernübertragungen einrichten müssen, und wenn das nicht geht, dann muß man sich eben mit der konzertmäßigen Wiedergabe von Bruchstücken begnügen. Denn man darf an den Opern verstorbener Komponisten nicht Änderungen vornehmen, wie sie kein lebender Tondichter bei seinen Bühnenschöpfungen zuließe. Über der rechtlichen Befugnis steht die Frage der künstlerischen Berechtigung. Und so vortrefflich auch einige Bearbeitungen, im besonderen die der Berliner Sendegesellschaft, sein mögen: es sind eben doch Bearbeitungen. Was der Rundfunk bieten muß, wenn der beispiellosen Hausse nicht eine gefährliche Verflauung folgen soll, ist eine *originale* Kunst. Statt immer bloß zu reproduzieren, sollte er auf eine eigene künstlerische Produktion bedacht sein.

Wo sind heute all die »Ersatz«-Produkte der Kriegszeit? Die Rundfunkleiter verkennen die Sachlage, wenn sie glauben, daß ihr gegenwärtiger Kunst-»Ersatz« die Massen dauernd fesseln könne.

Wir haben gegenwärtig eine besondere »Lichtspielkunst«, aber wir haben noch keine besondere »Hörspielkunst«. Weil man sich noch immer auf »Transkriptionen« beschränkt, weil man dem Rundfunk zumutet, was er nicht zu leisten vermag, und andererseits nicht berücksichtigt, was er vermöge seiner besonderen Technik leisten könnte. So verfügen wir zwar über ein neues Instrument, aber noch nicht über eine besondere Literatur dafür.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Besuch der Theater und Konzerte seit der Entstehung des Rundfunks erheblich nachgelassen hat. Ein Ausgleich des Schadens, der damit dem Kunstschaffen zugefügt wird, kann nur dadurch herbeigeführt werden, daß man das Aufblühen einer neuen Kunst ermöglicht und nach Kräften fördert. Und daran hat der Rundfunk aus Gründen der Selbsterhaltung das allerstärkste Interesse.

Es scheint nun fast so, als ob wir aus der Sackgasse der atonalen und kakophonischen Musik mählich (allmählich darf man ja nicht mehr sagen) herauskommen können, wenn wir zur Natur zurückkehren, deren größtes und geheimstes Wunder die elektrischen Kräfte sind. Es scheint fast so, als ob das musikalische Neue wieder euphonisch werden kann, ja muß. Im übrigen ist die spontane Rückkehr vom Riesenorchester zu ganz kleinen, ganz verschiedenartigen Kammerorchestern schon längst ein Kennzeichen unserer Zeit. Und eine immanente Weltvernunft sorgt dafür, daß die besten modernen Komponisten irgendwie rundfunkmäßig schreiben, ohne sich je mit dem Rundfunkproblem befaßt zu haben. Sie sorgt auch dafür, daß nur das intensiv Wirkende sich extensiv mit Hilfe der elektrischen Wellen über den ganzen Erdball verbreiten kann.

Wir müssen es dem Rundfunk danken, daß er schonungslos enthüllt, wie belanglos, wie lächerlich die Virtuosität der Finger und Stimmbänder ist. Wer ein Herz, eine Seele hat, der, und nur der wirkt hier. Wäre es anders, so würde der Rundfunk mit seinen Möglichkeiten der Beeinflussung von Millionen durch

einen einzelnen das Nichtvorhandensein oder die Nichtwirksamkeit ethischer Kräfte im Universum dartun. Dann aber hätte die Selbstaufopferung der Künstler keinen Sinn mehr; dann würde die Erde, die ihnen nie gab, was sie verdienen, unbewohnbar für sie werden, und sie müßten mit dem letzten »Geenig« von Sachsen den »Kunstkaufleuten« unserer Zeit sagen: »Macht eich eiern Gram alleene.«

Objektiv betrachtet ist der Rundfunk vielleicht das herrlichste Instrument, das je erfunden wurde. Sein Klang dringt bis in die fernsten Hütten; er findet einen Weg zum Ohr der Armen, der Einsamen, der Kranken, er überbrückt die Einöden Sibiriens und der Sahara, er umflutet den gesamten Erdball. Die Stimme Gottes könnte er allen Lebewesen vernehmbar machen. Statt dessen aber tönt es heute aus allen Winkeln unserer Erde in den Äther hinaus: »Wenn du meine Tante siehst . . .« Oder so. Eine Affenwelt, wert, daß sie zugrunde gehe, wenn sie ihre tiefsten Wunder und Geheimnisse nur geschäftlich auszuschlachten versteht und keinen Sinn mehr für die ethische Bedeutung technischer Errungenschaften hat.

KÖPFE IM PROFIL

XII *)

BARBARA KEMP — ALFRED PICCAVER — SELMA KURZ

BARBARA KEMP

DIE DEUTSCHE OPERNSÄNGERIN

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Es dauert lange, bis sich aus der Entwicklung der Oper der Typus der deutschen Sängerin loslöst.

Die italienische Primadonna beherrscht das Feld. Primadonna, das heißt: eitles Sichherausheben, Verleugnung eines Ensembles, Enge des Gesichtskreises, innerhalb dessen nur das Ich in seinen Ausstrahlungen bestehen bleibt und die Umgebenden zu Trabanten herabdrückt. Die Primadonna läuft gegen die Musik. Aber es muß doch wieder etwas sein, das sie mit der Musik verbindet. Sonst wäre die Entfaltung des deutschen Sängerinnentyps nicht möglich gewesen. Entwicklung bedeutet ja auch hier: Fortlaufendes. Auch in der deutschen Sängerin muß etwas von der einstigen Primadonna sein, wie in der Primadonna von einst der Keim der heutigen Sängerin war.

Was man Startum nennt, erbt sich durch die Zeiten fort. Es beruht auf dem menschlichen Trieb zur Vergötterung. Von allen ausführenden Künstlern fordert hierzu am stärksten die Opernsängerin auf. Die Beziehung zum Ge-

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2.

schlechtlichen ist offenbar. Musik quillt hier aus den tiefsten Schächten des sinnlichen Seins und teilt sich darum am unmittelbarsten zuhörenden Zuschauern mit. Die Frau, die solcher Verführungskraft gewiß ist, hat doppelte Mühe, sich in der Musik zu vergessen. Aber erst dann, wenn sie aufhört, sich in ihr auszuspielen, wird sie schöpferisch.

Da deutsche Musik Gemeinschaftsmusik ist, muß Primadonnentum zunächst als undeutsch erscheinen. Daß es aber trotzdem auf deutschem Boden gedeiht, ist eine Folge der verschiedenen Ströme, die in Deutschland zusammenlaufen. Und nicht minder wahr ist, daß ein deutsches Bürgerpublikum vom Primadonnentum bis zur Tollheit getrieben wird.

Aber es gibt ein Gegengewicht zu diesen Auswüchsen des Persönlichkeitskultus: die deutsche Oper. Gluck, der schon in Paris unbotmäßige Primadonnen seinem Willen unterwirft, wird zur aufbauenden Kraft innerhalb des deutschen Spielplans. Er fordert die Selbstvergessenheit der Opernsängerin; und eine Anna Milder-Hauptmann zeigt im Beginn des 19. Jahrhunderts, wieweit der Geist des erwachenden Musikdramas auf alle wirkt, die es in seine Kreise zieht. Gluck verbündet sich Mozart; dem Mozart des Figaro; nicht so sehr dem des »Don Giovanni«, der wiederum das Heraustreten des Sängers im Sinne des Primadonnenhaften nahelegt. Wie denn immer Italien auch innerhalb der deutschen Oper nachklingt.

Wie Richard Wagner in Wilhelmine Schröder-Devrient zum Bewußtsein seiner Sendung erwacht; wie er, die Erbschaft Webers antretend, den Sänger zum gehorsamen Vollstrecker seines musikdramatischen Willens erzieht, braucht nicht ausgeführt zu werden. Aber zu betonen ist, daß auch jenseits der Grenzpfähle ein vielseitiges Musikertum erwachsen kann, das aller Horizontverengung ausweicht: ein leuchtendes Beispiel dafür Pauline Viardot-Garcia, die Frau, die die Welten Meyerbeers und Mozarts miteinander verknüpft. Darum kann sie auch für das Leben der deutschen Oper folgenreich werden.

* * *

Muß also selbst die durch die Bedingtheiten ihrer Geschlechtlichkeit immer wieder ins Egozentrische zurückgetriebene Opernsängerin die Aufwärtsbewegung der Oper in sich spiegeln, so kann es nicht ausbleiben, daß sie auch in den Kampf und die Problematik der Gegenwart verstrickt wird. Ihr Reich scheint ja von Natur das Gradlinige, das Unproblematische. Wegkrümmungen zum Effekt, Hemmungen des Instinkts durch Geistigkeit kennt sie ursprünglich nicht. Ihr ganzer Ehrgeiz muß in dem Ausgleich zwischen dem Triebhaften und dem Belcanto gipfeln. Im Augenblick aber, da die Arie als reine Gefühlsäußerung an Boden verliert und das Musikdrama mit der Auflösung der hergebrachten Formen zugleich in andere seelische Bezirke führt, beginnt auch für die Opernsängerin das Problem. Man spürt es schon in der Schröder-Devrient. Die Gleichzeitigkeit von Gesang und Schauspielkunst erhebt Ansprüche an das im Geschlechtlichen verankerte Wesen, die nur schwer erfüll-

bar sind. Die Vorherrschaft der Musik bleibt unbestreitbar. Aber ihre innere Verzweigtheit muß die Geste ganz anders formen, als es im Reich der Arie geschah. Diese selbst schauspielerisch zu füllen, ist letztens ein Unding. Es konnte sich nur darum handeln, dem Hölzernen und dem Lächerlichen, das hier wirklich ans Erhabene grenzt, aus dem Wege zu gehen. Manchen gelang es, den meisten nicht. Aber auch das Musikdrama, obwohl zu neuer Einstellung zwingend, bringt doch wiederum die Geste des konventionellen Pathos auf. Darum auch die große Zahl mittlerer Begabungen, die sich ihm einordnen. Erst in den gipfelhaften Erscheinungen meldet sich auch das Problematische. Es muß sich steigern, sobald, mit Strauß und seinen Nachfolgern, das Schauspiel noch stärker in die Opernbühne eingreift. Daraus erwachsen Gestalten wie die einer Bahr-Mildenburg und einer Gutheil-Schoder.
Barbara Kemp, die ein so weites Ausholen fordert, steht nunmehr als kennzeichnendster Typ dieser problematischen Zeit einzig da.
Denke ich an das abgelaufene Jahrzehnt ihrer Entwicklung zurück, dann will mir der von ihr gemachte Weg phantastisch erscheinen.
Das Wesentliche: stärkstes Triebleben wird hier durch eingeborenen Zwang zur Musik gehalten, gesteigert.
Rheinländerin von Geburt, aus Kochem an der Mosel, muß sie Musik, Singfreudigkeit, Freiheitsgefühl geerbt haben. An Provinztheatern, in Breslau zumal, fällt sie durch die leidenschaftliche Vereinigung ererbter und im Vorwärtsdrang gesteigerter Vorzüge auf. Schönheit und Kraft der Stimme weist sie auf jene Oper, die den Belcanto zur Pflicht macht. Sie wächst in der dramatischen Koloratur. Denn unbelebter Ziergesang, Spielerisches an sich, muß ihr natürlich fremd sein. Das Triebhafte durchdringt jede Note, die sie singt. Nichts in italienischen Belcantopartien bleibt ihr unerreichbar. Vom »Trovatore« über »Aïda« bis zur »Carmen« wird die Strecke durchmessen.
Sehr früh aber, in den Jahren beginnender Reife, setzt der Kampf zwischen Stimme und Ausdruck ein. Je mehr sich das Innenleben entwickelt, je mehr Barbara Kemp ihrer Sendung bewußt wird, desto schwieriger gestaltet sich der Ausgleich zwischen dem Material und seiner Ausdrucksfähigkeit. Das Ursprüngliche bleibt die Musik. Ein untrügliches Ohr erhorcht jede leiseste Trübung des Klanges. Aber ein Kämpferisches, das nie rastet, will, was das Ohr verlangt, durchkreuzen. Wahrheit ringt mit Stimmschönheit. Oft ist es so, daß eine Minderung stimmlicher Fähigkeiten den Ausdruckswillen im Schauspielerischen steigert. Dies führt zu Entladungen des Affekts, die wiederum am Material nagen. Bei Barbara Kemp ist es anders. Im Vollbesitz ihrer stimmlichen Kräfte dringt sie doch mit starkem Bewußtsein darauf, sie ihrer reifenden Anschauung vom Kunstwerk dienstbar zu machen. Auch dies führt zu Stimmkrisen, doch nicht zu solchen, die den Bestand des Kapitals ernstlich bedrohen. Immerhin ist es von starkem, wenn auch oft quälendem Reiz, diese Kämpfe zu verfolgen, die nicht immer mit einem Siege enden.

Musik, das ist nochmals zu betonen, führt und beherrscht die Leistung. Dies wird auch zur Rettung für eine Persönlichkeit, deren künstlerischer Gesichtskreis sich zusehends erweitert. Das Ringen der Zeit, die aus dem Chaos zur Klärung strebt, spiegelt sich auch in ihr. Denn wie sie an sich zum Problemhaften beanlagt ist, muß dieser Trieb durch den Charakter des zeitgenössischen Schaffens noch gereizt und gesteigert werden. Je mehr die Oper in ihrem vokalen Teil die Forderungen der Stimme im Dienste des Ausdrucks nichtachtet, desto stärker selbstverständlich der Drang, die durch den Komponisten geschaffenen Hemmungen durch eingeborene Musik zu überwinden.

Die Musik, nunmehr vielfach verzweigt, befiehlt auch die Geste. In dem unregelmäßigen Gesicht leuchtet das Auge. Nichts von Konvention wird geduldet, aber auch nichts von Übertriebenheit. Immer wieder steht hinter ihr, sie zeugend und nährend, die Wahrheit, die leidenschaftlich verfochten wird.

Man erfährt hier, wie eine Opernsängerin ihre Leistung bis in alle Einzelheiten vorbereitet, jede Phrase auf ihren Ausdruckswert prüft und nach ihm zu gestalten sucht; dann aber, im entscheidenden Augenblick auf der Bühne, Bewußtheit in ihren Elementartrieb eingehen läßt, so daß kein Rest von ihr mehr zu spüren ist. Kenne ich also auch keine Sängerin, die so in jedem Moment auf der Bühne sich selbst fühlt, beherrscht und manchmal plötzlich umstellt, so ist mir andererseits auch keine bekannt, deren Triebhaftes sich trotzdem so hemmungslos aufbäumt wie hier.

* * *

Bei dem Überschauen der Gesamtleistung der Barbara Kemp läßt sich folgerichtig eine dauernde Umgestaltung auch derjenigen Partien erkennen, die nicht nur fest gefügt, sondern auch in allen Einzelheiten unverrückbar schienen. Es ist aber zugleich natürlich, daß mit der Horizonterweiterung der Künstlerin auf manches, das vorher im Licht stand, nunmehr ein Schatten fällt.

Dies muß zunächst auf die Gestaltung der italienischen Oper zurückwirken. Ihr Wesen ist das Unproblematische. Aber wenn Barbara Kemp die Aïda sang, war jedesmal in der Verkörperung der äthiopischen Sklavin ein neuer Zuwachs an Menschlichkeit zu bemerken. Ja, es mußte für den Zuschauer, der ihr mit wachen Sinnen zuhörte, bald eine Grenze erreicht werden, wo die Sängerin durch ihre Darstellungskraft über ihre Gestalt hinauswachsen würde. Die Aïda der Kemp war der einer Destinn weltenfern. Hier ist Schönheit des Gesanges das oberste Gesetz; und wenn die Stimme dieser Unvergeßlichen sich im Nilakt mit der eines Caruso paarte, war es ein historischer Augenblick des Opernlebens. Barbara Kemp, von dem Zauber italienischer Kantilene hingerissen, zielt doch darauf, den Widerstreit der Gefühle einer Liebenden mit denen einer Tochter ihres Vaters und ihres Vaterlandes zwingend zu machen. In der Färbung der Kantilene ist ebensoviel Blut wie Wissen und Empfinden. Der Zuschauer muß von Anfang an sich an eine besondere Art des Hinter-die-

Töne-Horchens gewöhnen, um den vollen Inhalt der Bühnenleistung in sich aufzunehmen. Im letzten Grunde ist es nichts anderes, als was Verdi selbst erstrebte. Seine Arie hat einen tief menschlichen Kern, den zu enthüllen Aufgabe der Sängerin ist. Wie weit diese in der Entschleierung letzter Gefühle geht, das freilich wird durch die geistige Reichweite und durch die Rasse der Künstlerin entschieden. Gewiß ist, daß eben diese Vermenschlichung der Aïda bisher nicht versucht, nicht durchgeführt worden ist. Und ihr Sterben, ein Verhauchen in bisher unausgesprochenen Empfindungen, eine Absage lebenskräftiger Triebhaftigkeit an das Dasein, das ihr nun nichts mehr zu bieten hat, gewinnt einen Klang, wie er noch nicht da war.

Eine andere Gestalt: ihre Carmen. Jeder, der Aufführungen der Bizetschen Oper in romanischen Ländern erlebt hat, wird wissen, daß hier der Charakter der Spieloper kaum je aufgegeben wird. Indem man überdies in der Pariser opéra comique durch den Dialog die fortlaufende Wirkung der Musik aufhebt, betont man das Untragische dieser Oper. Carmen selbst ist eine liebenswürdige Kokette, die lächelnd von einem zum anderen fliegt. Das Ganze, trotz dem blutigen Ende, ein leichter Fall, den keine Darstellung unterstreichen will. Auch das Kostüm der Carmen will keine grelle Wahrheit beleuchten. Man bleibt niedlich.

Für Deutschland ist Carmen ein schwerer Fall, ein Problem. Die Tragödie des Mannes, der am Weibe scheitert; noch dazu gesteigert durch eine Musik, die über Abgründe hinwegzutanzen scheint. Man kann nicht behaupten, daß die Carmen der Franzosen sich durchgesetzt habe. In Deutschland, wo man früher als in Frankreich sich zu Bizet bekannt hat, ist zweifellos Entscheidenderes in der Carmen-Darstellung getan worden. Aber nun verfällt man bei uns ins andere Extrem: durch ein Übermaß realistischer Züge wird der Grundcharakter des Spielerischen, der sich im Tanzrhythmus der Musik rechtfertigt, aufgehoben.

Es war natürlich, daß eine Kemp als Carmen-Darstellerin das Problem eigentümlich vertiefen mußte. Das Triebhafte in ihr, das nicht auf Zersplitterung, sondern auf Sammlung in einem Brennpunkte zielt, konnte nicht anders als den tragischen Fall bis ins Äußerste steigern. Künste der Koketterie müssen ihr fernliegen. Sie nimmt jede Carmen-Wendung schwer. Die Carmen-Darstellung der Kemp, also begründet, hat mancherlei Stufen durchlaufen und sich vielfach gewandelt. Je weiter sie in das Problemhafte der Gestalt vorstieß, desto mehr mußte sie durch Kompromißlosigkeit befremden. Sie will ihre Herkunft von der Gasse nicht verleugnen. Von Liebenswürdigkeit keine Spur. Die Schärfe wird übertrieben. Die Folgerichtigkeit solcher Auffassung mag unbestreitbar sein; aber eine solche Carmen wird den Zauber, den sie auf die Männer ausüben soll, kaum zu rechtfertigen wissen. Überdies mußte die Schärfe des Akzents notwendig auch auf die Behandlung der Stimme wirken. Kaum aber ist dies vermerkt, so wird die Carmen-Darstellung einer Nachprüfung unterworfen. Barbara Kemp ist durch ihre Geschlechtlichkeit viel zu

sehr mit Carmen verknüpft, um nicht immer wieder von neuem den Kampf mit ihr zu wagen. So spürbar ihre Grundauffassung bleibt: einiges wird abgedämpft. Herbheit mildert sich, das Charakteristische bleibt.
Richard Strauß' Oper läßt sie reifen und rückt sie in den Mittelpunkt. Je beispielhafter sie hier wird, desto mehr muß sie sich notwendig von allem Italienischen entfernen. Wenn die Realismen, die sich auf das Schauspiel stützen, höchste Stoßkraft fordern, scheint sie auf ihrem Gipfel. Wie sie die »Salome« im Sturm für sich erobert, das hat kaum seinesgleichen. Eine singende und tanzende Salome: Musik erfüllt sich in Stimme und Körperbewegung in durchaus persönlicher Art. Diese Königstochter hat ja mancherlei Sängerinnen gereizt. In Barbara Kemp hat sie ihre klassische Form erhalten. Denn schließlich löst sich, in ihrer Behandlung, alles Verzweigte, ja alles Entartete in vorher nie geahnte Einfachheit auf, und die Kantilene beginnt im zweiten Teil zu leuchten. Wo man einst Unnatur sah, siegt Natur; ja, wird Süßigkeit.
Und so rettet sie mit ihrer Färberin die schwache »Frau ohne Schatten«. Der Ausbruch einer problemhaften Frau hat dieser Oper bedingte Werbekraft geschenkt. Der musikalische Schrei der Barbara Kemp wurde schöpferisch.
Aber, man sollte es nicht glauben, auch die Feldmarschallin des »Rosenkavalier«, aus ganz anderen Zonen stammend, voll gedämpfter, abklingender Leidenschaft, erhält von ihr eigene Prägung. Die Poesie des Herbstes zeugt wunderbare Reflexe von Stimme und Stimmung.
Das Ekstatische, Explosive war einst als höchste Erfüllung der Opernsängerin Barbara Kemp erschienen. Mehr und mehr aber offenbart sich, in den Jahren der Vollreife, die Fähigkeit zur Linie. Als ein Kind dieser ringenden Zeit, die Wagner umgestalten muß, um ihn nicht verneinen zu müssen, ist sie von Strauß zu dem größten Musikdramatiker nicht zurückgekehrt, sondern recht eigentlich erst gekommen. Nun durchlebt sie ihn ganz. Sieglinde, Kundry, Isolde werden schrittweise erobert.
Hatte sich bisher aus der musikalischen Anschauung die freie Geste von selbst ergeben, war die Durchmessung des Bühnenraums, alles Stehen und Gehen mit weit ausladenden, aber niemals hohl-pathetischen Bewegungen in völliger Freiheit und Selbständigkeit durchgeführt, so wird in Wagners Musikdrama aus alledem ein Endergebnis gewonnen. Die Abstreifung der konventionellen Gebärde, ohne Schädigung des Wagnerschen Melos, ist eine doppelt schwere Aufgabe. Die Isolde der Kemp muß notwendig Gipfelpunkt der Gesamtleistung im Musikdramatischen werden. Nirgends geschieht ja ähnliche Verklärung des Trieblebens. Jede Haltung und Stellung der Frau fordert zu malerischer Nachbildung auf. Aber so stark die Auftriebe im ersten Akt sind: im zweiten, wenn die Nacht herniedersteigt, macht Selbstvergessenheit, Entrücktheit die Stimme, die vorher schneidende Kraft zeigte, klingen, wie es nie vorher geschah. Isolde hüllt ihren Tristan auch körperlich so ein, daß er ihr gegenüber versinkt.

Aus tiefstem Einblick in den Bau und Gehalt des Wagner-Werkes fließen ihr letzte Erkenntnisse und der Zwang zu persönlicher Gestaltung. Auch eine solche Isolde war nie dagewesen.

* * *

Es wäre noch davon zu reden, daß Barbara Kemp auch die Mona Lisa Max von Schillings' einzigartig weit über ihren Wert erhöht hat. So sehr ich bekennen muß, daß mir »Mona Lisa« als Kunstwerk fernliegt: Nie hat jemand vorher die unter rätselhaftem Lächeln gärende Leidenschaft so sehr in täuschenden Klang gebannt wie diese Barbara Kemp; nie vorher hat sich Kraft der Beherrschung so zwingend in Kraft der Entfesselung verwandelt.
Die Idealdarstellerin der Mona Lisa machte den Komponisten hellsichtig für sich selbst und wurde sein Schicksal. Als führende Sängerin, die persönlichste Kraft der deutschen Opernbühne, gehört sie der Berliner Staatsoper.

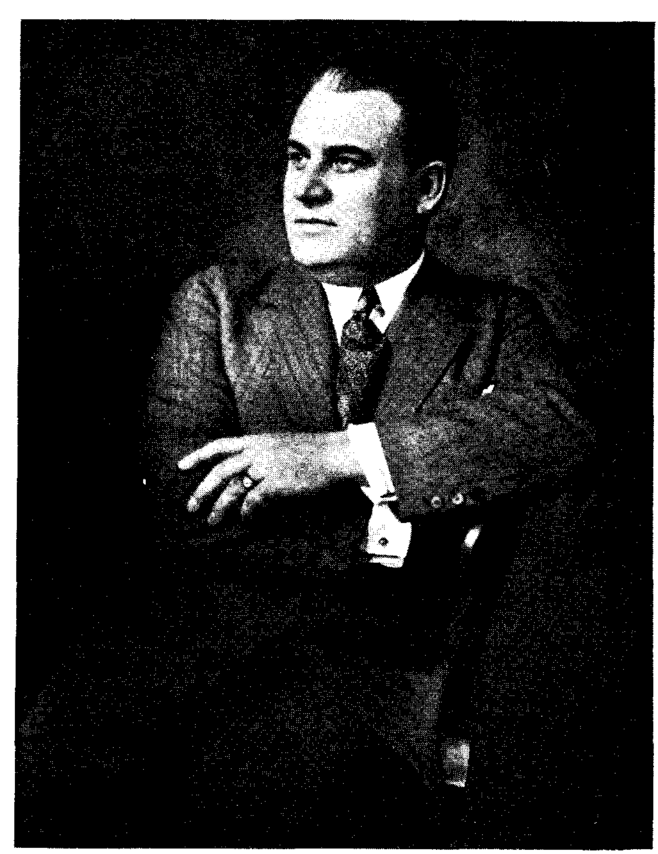
ALFRED PICCAVER

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Der erste Eindruck ist diese Stimme. Diese süß vibrierende, geschmeidige, schlanke, helle Stimme, in deren leicht nasalem Klang nichts überhitztes und sinnlich schwüles, aber viel feines erotisches Werben liegt. Eine Serenaden- und Barkarolenstimme, bei deren ersten Tönen man an Gondelfahrten im Canal grande und zierlich durchbrochene Balkonbalustraden denkt. Nur manchmal bricht aus dieser gezügelten, chevaleresken Troubadour-Stimme, die irgendein unverständliches, mit der deutschen Sprache nur entfernt verwandtes, aber auch gleichgültiges Idiom singt, etwas Heißes, Ungebändigtes, zornig Wehvolles wie in grellem Schrei hervor und verbrüht einem die Seele. Und wenn man wieder zu sich gekommen ist, wundert man sich. Vielleicht wundert sich sogar der Sänger selber.
Denn der nächste Eindruck, den man von *Alfred Piccaver* als Bühnenkünstler hat, ist der einer reizenden Bonhomie, einer ehrenwert befangenen und beengten Anständigkeit. Nichts vom Bühnenzigeuner, nichts vom Komödianten. Man hat eher das Gefühl, daß er sich ein bißchen geniert; daß es ihm unbehaglich und sonderbar ist, geschminkt und kostümiert da oben zwischen gemalten Bäumen oder Wänden zu stehen und singend Gefühle zu äußern, die ein geschmackvoller und wohlerzogener Mensch, wie er, doch sonst für sich behält. Man spürt oft, daß er sich bei diesem Tun irgendwie indiskret vorkommt, daß er sich aus seiner besseren und taktvolleren Sphäre in ein liederliches und eigentlich lächerliches Metier versetzt fühlt, das einem ordentlichen Manne nicht recht gemäß ist. Er ist oft wie zugeschlossen, gleichsam in seine Schamhaftigkeit eingesperrt, bringt es scheinbar nicht

über sich, die eigene Empfindung zu verraten oder die von der Gestalt bedingte in der rechten Intensität auszuströmen. Dann ist sein vollendet schöner, weite Bögen ziehender Gesang wie eine Vokalise, ruhevoll im Atem und der Tongebung, voll Reiz in seinem Klarinettentimbre, behutsam im Dynamischen, aber fast ohne seelischen Ausdruck und bestenfalls ein wenig elegisch gerändert. Aber plötzlich scheint er sich seiner Hemmung ärgerlich zu schämen, scheucht sich auf, zuckend, in heftiger Exaltation, reißt sich die Brust und die Seele auf — und dann siedet es auf einmal aus ihm heraus, in Tönen, die oft unheimlich sind wie die eines klagenden Tieres; die auf einen einhämmern, in Exklamationen von zuschlagender Kraft, in Akzenten voll Weh und Gier und Empörung, die wie Messerstiche ins Gemüt fahren. (Man denke an den dritten und vierten Akt seines Don José.) Dann aber, nach solcher Entfesselung des inneren Menschen, fährt er wie erwachend auf, mit einem erschrockenen, verwirrten und erstaunten, beinahe wie um Entschuldigung bittenden Blick. Und dann nimmt er sich wieder zurück, ist wieder in sein gesittetes patrizisches Wesen eingefangen, in dessen Herzen ein großes Kind und ein guter Junge sitzt. Woran die grauen Haare nichts ändern. Im Gegenteil.
All das war in früheren Jahren viel deutlicher; er hat sich im Lauf der Zeit mit seinem Beruf abzufinden, aber auch die technischen Behelfe des gesanglichen und darstellerischen Ausdrucks besser meistern und die inneren Hemmungen überwinden gelernt. Er war als junger Sänger von einer scheinbaren Anteillosigkeit, einer mechanischen Gleichgültigkeit des Singens und Spielens, gegen die eine Marionette geradezu vulkanisch wirkte; war hilflos, steif, verzweifelt hölzern, auch im Gesang der bezaubernd noblen, einschmeichelnden und doch männlichen Tenorstimme, von der man bis heute niemals einen unedlen, aufdringlich verfetteten Ton, niemals einen groben Effekt, ein Verbiegen der Linie, eine vulgäre Fermate gehört hat. Aber in seinen Anfängen war nichts von seiner Menschlichkeit zu fühlen, so wenig, daß er in den falschen Verdacht der Unintelligenz und völliger Temperamentlosigkeit geriet. Wie ungerecht das war, hat er in den letzten Jahren bewiesen: sein José, sein Henri (in Puccinis »Mantel«), sein Cavaradossi, sein Desgrieux zeigen ihn in voller Leidenschaft des Affekts und auf respektabler Höhe einer Darstellung, die sich nicht eben in Bassermannsche Sonderzüge verliert, überhaupt nicht elementar und nur durch Energie und Selbstzucht erworben ist, aber die jeder seiner Gestalten die gemäße Kontur gibt. Eine um so anerkennenswertere Wandlung, als er sie seinem widerstrebenden Naturell abzuringen hatte. Sie ist wohl durch Carusos Beispiel bewirkt worden, der es gezeigt hat, daß man ein Edelmannsnaturell sein und sich doch ganz in seiner Kunst hergeben und verschwenden könne. Es hat zu Alfred Piccavers besonderer Begabung gehört, daß sie für das, was er von Caruso lernen konnte, schon bereit stand: gesanglich hatte er nichts zu verändern, nur zu steigern, um in der bestrickenden, zärtlich wohllautenden und schöngliedernden Art seines Belcanto des



Lotte Springer, Wien, phot.

Alfred Piccaver
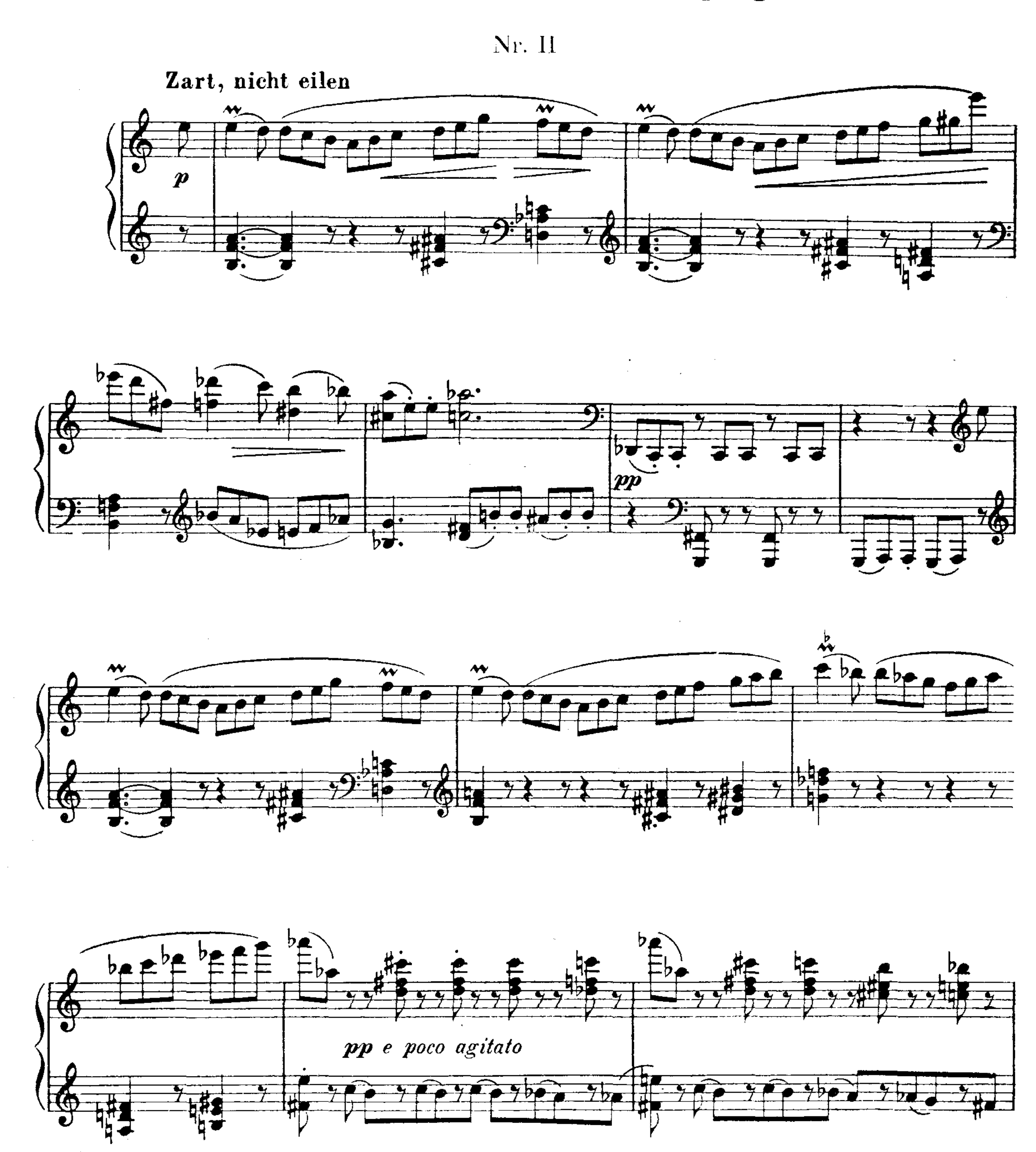


d'Ora, Wien, phot.

Selma Kurz

ERNST TOCH
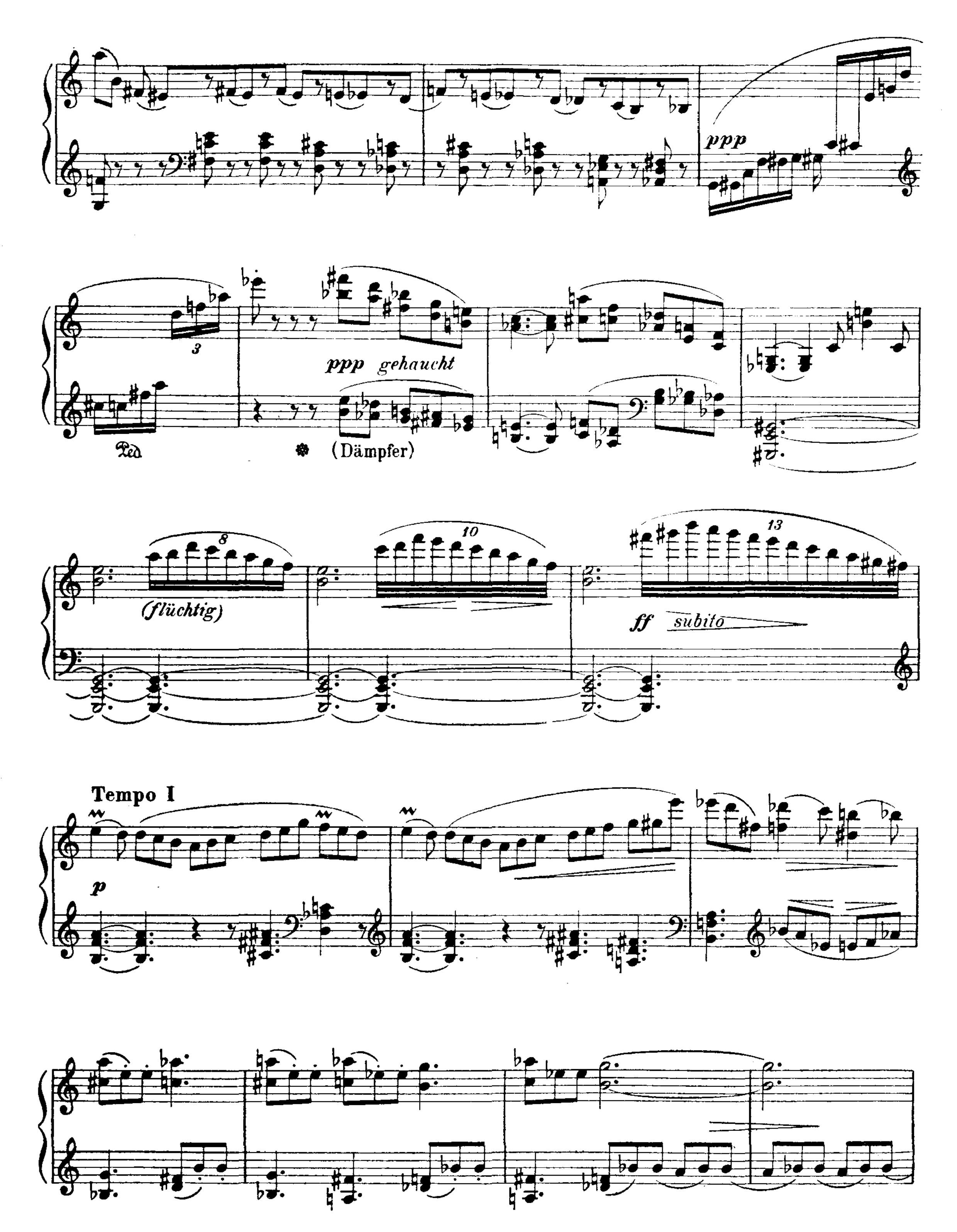
Drei Klavierstücke op. 32

Nr. II
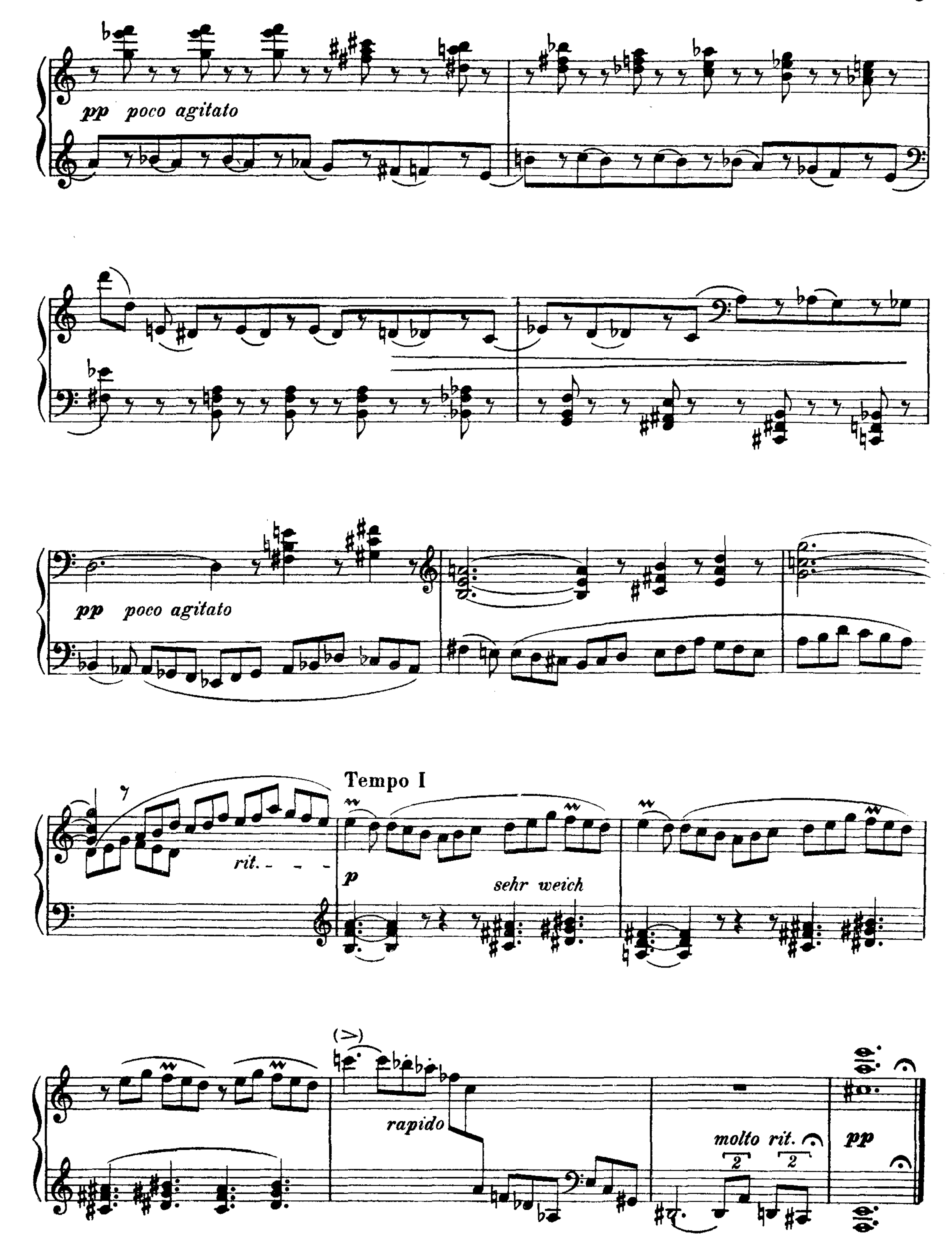


Mit Genehmigung des Originalverlegers B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig

Beilage zu »Die Musik«, XVIII. Jahrgang, Heft 4, Januar 1926



ppp
3
ppp gehaucht
Ped
(Dämpfer)
8
10
13
(flüchtig)
ff subito
Tempo I
p


pp poco agitato
pp poco agitato
rit.
Tempo I
p
sehr weich
(>)
rapido
molto rit.
2
2
pp



Meisters bestes Abbild zu werden; aber auch im Spiel brauchte er nur das Beste seines Ich frei werden zu lassen und es zu bekennen, um Eindrücke zu wecken, die ans Tragische reichen. Und reizend ist es, wenn er auf der Bühne der liebe Kerl sein darf, der er im Leben ist, leise humoristisch, von gesundem, einfachen Menschenverstand, aufrichtig und immer ein wenig befangen, wenn er sein geheimes Empfinden preisgeben soll.

Reizend ist es auch, wenn er, was ihm noch manchmal passiert, in den Pausen des Gesangs zu vergessen scheint, daß er auf der Bühne steht und spielen muß, zerstreut ins Leere sieht, ein wenig gelangweilt an den jungen Chordamen vorübergeht, als spazierte er auf der Ringstraße, und wenn ihm dann plötzlich einfällt, daß er eine hohe Gage bezieht, für die er auch etwas leisten soll: dann macht er ein allerliebst bestürztes Gesicht, wird überaus eifrig in der Gebärde — die dann meistens gar nicht zur Situation paßt — und wirft sich beflissen mitten ins Spiel: bis sein Einsatz kommt und er wieder singen kann. Dann werden die Gesten sparsam; aber um so reicher strömt die süße, feurig zarte Amorosostimme hin, die alle Frauen und Mädchen zur Liebe verführt. Aber er ist viel zu einfach und viel zu bequem, das auszunützen; es ist ihm eher belästigend und peinlich, und er hält alle Abenteuer fern. Was ganz zum Wesen des Menschen paßt, der es immer noch nicht recht begriffen hat, wie er eigentlich in diesen seltsamen Mummenschanz hineingeriet; dem Affären verhaßt sind, der sich immer so beträgt, daß man die gute Kinderstube merkt, nur selten in der Wahrung seines Prestige übers Ziel schießt und die Stunden der Entspannung am liebsten in heiterem kleinen Freundeskreis verbringt, den Genüssen leiblicher Art gern, aber mit Maß hingegeben. Mit Maß, wie es in seinem Wesen liegt. Weshalb es viel weniger wunderlich ist, daß er si h so schwer aufschließen und das Gefühl des Verirrtseins und der Schamlosigkeit auf der Bühne nicht loswerden kann, als daß er plötzlich ein anderer, selbstvergessener wird, dessen Losbrechen jeden so seltsam anglüht. Das ist immer ein beklemmend schöner Moment. Weil gerade an diesem untheatralischen Menschen das Geheimnis der Transfiguration und die Magie des Theaters offenbar wird.

SELMA KURZ

VON

HEINRICH KRALIK-WIEN

Das Profil dieser Künstlerin ist ein ausgesprochen wienerisches Profil, dessen Konturen und Züge gleichermaßen von künstlerischen wie von menschlichen Blickpunkten aus gezeichnet werden. Es ist mit seinen reizvoll verflochtenen Kunst- und Lebenslinien ein getreues Abbild wienerischen Geschmacks und wienerischer Kultur. Wie sollte es auch anders sein? Unsere

Landschaft hat ihren besonderen Rhythmus, ihren sicheren und festen Charakter, und jede Persönlichkeit, die hier wurzelt, lebt und atmet, wird Trägerin dieses Charakters, wird irgendwie von diesem Rhythmus bestimmt. Insbesondere ist es ein alter Wesenszug kunstfrohen Wienertums, und zwar einer, der ebenso gelobt wie gescholten zu werden pflegt, daß man nicht bloß am künstlerischen Schein seiner Lieblinge, sondern auch an deren menschlichem Sein lebhaftesten Anteil nehmen will. Der Wiener hat sich da einen gewissen Kindersinn bewahrt, indem er, gleich den Kindern, sich's an der rein objektiven, distanzierenden ästhetischen Freude nicht genügen läßt; es drängt ihn, alles, was glänzend ist, gleichsam mit den Händen zu fassen. Das hängt wohl mit der unverbesserlichen Naivität zusammen, die er dem Leben überhaupt entgegenbringt, und mag ein Fehler sein; ein Fehler aber, als dessen Kehrseite die Tugend der großen und oft gerühmten Empfänglichkeit des Wiener Publikums erscheint.

Zu dem Vorstellungskreis, den der Name *Selma Kurz* in unserem Bewußtsein ausfüllt, gehört also nicht bloß die bezaubernde Stimme, der unvergleichliche Triller oder die sonstigen Vorzüge ihrer gesanglichen Gestaltungskraft; vielmehr gehört dazu auch die Erinnerung an den blendenden Aufstieg der Künstlerin und der Persönlichkeit, der sich unmittelbar unter den Augen und unter der Patronanz der Stadt vollzogen hat; es gehört dazu der gesellschaftliche Nimbus, der patrizierhafte Lebensstil und überhaupt alles, was die Künstlerin als Frau bedeutet. Auch die Tatsache, daß unsere Diva die Gattin eines berühmten Arztes, des Professors Halban ist, darf füglich als Ausdruck einer besonderen Lebensharmonie empfunden werden. Musik und Medizin ... eine Verbindung, die sich traditionell erprobt hat und deren glückliche Logik auch vom allgemeinen Empfinden bestätigt wird. Denn die Kunst des Gesanges, der es so oft gegeben ist, bedrückte Seelen und Gemüter wieder aufzurichten, dient im Grunde demselben Humanitätsideal wie die Kunst des Arztes . . .

Der Aufstieg der Künstlerin fiel in die letzte Glanzzeit der Wiener Oper, in die Ära Gustav Mahler. Und das war für dieses Sängerinnenschicksal das Bestimmende: daß es sich im Rahmen des Mahlerschen Ensembles entwickelte. Mahler hat es wie kein anderer verstanden, alles Individuelle und Persönliche seiner Künstlerschar zu wecken und zu fördern; dabei aber hat er es stets so einzurichten gewußt, daß auch den schönsten und stolzesten Geschöpfen seiner künstlerischen Pflege das Bewußtsein einer höheren Gemeinsamkeit, eines idealen Zieles niemals verloren ging. Der jungen Künstlerin war es gewiß ein leichtes, mit ihrer wunderbaren Stimme und mit ihrem faszinierenden Gesangstalent das Ensemble zu überflügeln und die Erste zu sein; bald auch sah sie sich vom Wiener Publikum in beispielloser Weise gefeiert und verwöhnt als das unbestrittene Ziel eines förmlich exzedierenden Persönlichkeitskults; gleichwohl vergaß sie bei allen persönlichen Erfolgen niemals ihre Rolle als Mitglied des Ensembles: sie blieb die Erste unter Gleichen. Und der

künstlerische Rückhalt, den ihr die Wiener Oper bot, das Verwurzeltsein mit wienerischer Kultur und Tradition galt ihr mehr als alle noch so dringenden Dollarlockungen. Die Spanne Zeit, die uns von jenem goldenen Zeitalter trennt, ist gewiß nicht groß; und doch klingt es heute schon wie eine unwahrscheinliche Sage, daß es damals etwas gegeben haben soll, das einer Sängerin wichtiger war, das sie höher stellte als amerikanische Kontrakte.
Die gefeierte Frau, der heute alle Schichten und Richtungen des Landes huldigen, Aristokraten und Plutokraten, der sozialdemokratische Bürgermeister ebenso wie die christlichsozialen Minister, diese große Sängerin und große Dame war ein armes kleines Mädel aus Bielitz, blaß, schüchtern, unscheinbar und zu dem wenig glanzvollen Los bestimmt, mit der Nähnadel in der Hand ihr karges Brot zu verdienen. Zum Glück aber war die Bielitzer Jugend kunstverständig genug, um das kleine blasse Mädchen vor dem traurigen Schicksal einer Mimi Pinson zu bewahren. Die Gespielinnen der angehenden Nähterin dürfen sich immerhin zugute halten, daß sie die ersten Entdecker einer weltberühmten Stimme gewesen sind. Zum Glück auch ließen es die jugendlichen Kunstfreunde bei der platonischen Erkenntnis der schönen Stimme nicht bewenden; in berechtigtem Entdeckerstolz wußten sie die musikalischen Autoritäten der Stadt für ihren kostbaren Fund zu interessieren. So kam es, daß gleich der erste Schritt, den Selma Kurz in ihrer Sängerinnenlaufbahn machte, von der teilnehmenden Liebe ihrer Heimat begleitet ward. Sämtliche Bielitzer Mäzene hielten klopfenden Herzens die Daumen, als ihre kleine Landsmännin nach Wien fuhr zur Stimmprüfung bei Professor Gänsbacher. Indessen haben es alle guten Wünsche nicht verhindern können, daß das unerfahrene Mädchen aus der Provinz gleich bei seiner Ankunft in Wien den Gefahren der Großstadt beinahe zum Opfer gefallen ist. Die Kunstnovize stürzte von der Elektrischen und wäre auf ein Haar unter die Räder gekommen. Daß damals kein Unglück passierte und daß die Stimmprüfung trotz des erlittenen Schocks den gewünschten Erfolg brachte, mag dem freundlichen Walten eines kunstgesinnten Schutzengels zu danken sein. Oder vielleicht darf man nach üblichem Theaterbrauch jenen Unfall gerade als den verheißungsvollen, wenn auch allzu realistisch markierten »Hals- und Beinbruch« auffassen, als das geheimnisvolle Vorzeichen kommender Bühnenerfolge. Dann mag es auch heute noch ein Nachklang jenes schicksalhaften Augenblicks sein, wenn sich die Diva — wie sie selber freimütig eingesteht — immer noch sehr empfänglich fühlt für mystische Beziehungen und Tatsachen solcher Art, etwa für die Begegnung mit Kaminfegern und ähnlichen Glücksbringern.
Vorerst aber galt es noch größere Gefahren abzuwehren als die von der Tücke der Straßenbahn drohenden; nämlich die Gefahren einer falschen Stimmbehandlung. Die junge Sängerin besaß eine Stimme, deren warme, samtige Klangfarbe in der Mittellage auch gewiegte Kenner getäuscht hat;

sie wurde zunächst als Altistin ausgebildet und mußte die klassischen Altpartien, die Fides, die Azucena usw. studieren. Glücklicherweise wurde der Irrtum bemerkt, ehe es zu spät war. Und zur hellen Freude der Sängerin und ihres Lehrers, des Professors Reß, entwickelte sich aus dem samtweichen Mezzo eine strahlende, echt jugendlich-dramatische Höhe. Als die hoffnungsvolle Elevin ins Engagement nach Frankfurt ging, hatte sie sich vom Fach der Mütter, Hexen und Zigeunerinnen schon völlig emanzipiert und war in der lichten Region der liebenden Opernjungfrauen heimisch.
Dann kam wieder ein bedeutungsvoller Augenblick: Mahler hörte sie zufällig, wurde aufmerksam und berief sie nach Wien. Hier begann sie im Zwischenfach, als Mignon, Carmen, Margarete, wobei die Begabung für technische Brillanz mehr und mehr in Erscheinung trat. Bei einer Neustudierung der »Königin von Saba« hatte sie die reizende Partie der Astaroth zu singen; damals hat Mahler, der große Erkenner und Erwecker verborgener Talente, den magischen Tönen ihres Lockrufes eine neue Magie entlockt: den magischen Triller, der kein Ende nehmen will, der dem Hörer den Atem nimmt und die Herzen höher schlagen läßt, den nachmals so berühmten Kurztriller. Und dieser Triller, der weniger artifizieller Trick als Naturphänomen ist, bildete das verläßliche Fundament, auf dem die Künstlerin den Wunderbau ihrer strahlenden Koloraturen errichtete.
Für die Stimme und die Begabung der Kurz war die Entwicklung zur Koloratursängerin ein durchaus natürlicher Prozeß. Die Triller und Fiorituren, die Kopftöne und Stakkati lagen in dieser Kehle gleichsam fertig ausgebildet und harrten bloß des Augenblicks der Erweckung. Ihre Virtuosität hat so sehr die Merkmale der Ursprünglichkeit, daß sie geradezu als ästhetische Rechtfertigung des Ziergesanges überhaupt gelten mag. Mit dieser naturhaften, ungekünstelten Wirkung des Gesanges hängt es zusammen, daß in unserem Bewußtsein die Kurz nicht bloß, ja vielleicht nicht einmal in erster Linie, Koloratursängerin und Besitzerin einer geläufigen Kehle ist. Unserem Herzen stehen die Ausdrucksqualitäten ihres Gesanges viel näher als Geläufigkeit und Brillanz. Unbeschadet der verführerischen Reize von Triller, Kopfton und Stakkato ist und bleibt der eigentümliche Stimmcharakter das Entscheidende; der süße, rührende Klang des Tones, der bei aller Eleganz im Auftreten und in der Form zunächst und vor allem das menschliche Gefühl des Hörers anspricht. Lange genug war man sich eigentlich im unklaren, ob die gefeierte Primadonna nicht besser dem sentimentalen Sängerinnentypus zuzurechnen sei. Denn wie hätte sie sonst die Wiener Mimi oder die Wiener Madame Butterfly kreieren können?
Sie ist beides: Koloraturdiva und Sentimentale; und in dieser reizvollen Verquickung liegt der geheimnisvolle Zauber ihrer Wirkung begründet. Ihre Stimme mag in kühnen Passagen mit der Geläufigkeit des akkompagnierenden Instrumentes konkurrieren: niemals klingt sie »instrumental«, niemals

verleugnet sie ihr menschliches Wesen. Und in der gefühlvollen Kantilene wieder ist es die Virtuosität und die Leichtigkeit der Technik, die dem Gesang die eigentümliche Transparenz, das körperlos Schwebende verleihen.
Unsere Zeit der Zerfahrenheit und des Zerfalls ist so zielbewußter Entwicklung einer Individualität wenig günstig. Wer heute nur um Zentimeterlänge ein Ensemble überragt, wird vom Wahn und von der Unrast des Prominententums befallen, das eine stetige künstlerische Arbeit in unseren Opernhäusern beinahe unmöglich macht und das zudem die Begabungen vorzeitig verbraucht. Der Wiener Oper sind diese Verhältnisse wie fast allen deutschen Opernbühnen zum Verhängnis geworden. Der Wiederaufbau, der jetzt allseits gepredigt wird und an den wir so gerne glauben möchten, wird aber nur dann den gewünschten Erfolg bringen, wenn man bereit ist, im Sinne der großen und schönen Erinnerungen ans Werk zu gehen, der Erinnerungen an die große Zeit, in der auch Selma Kurz, ihre Kunst und ihre Persönlichkeit, wurzelt.

KUNST UND VOLK IM NEUEN RUSSLAND

VON

FRANZ SCHREKER-BERLIN

Franz Schreker weilte vor kurzem anläßlich der Aufführung seiner Oper »Der ferne Klang« in Leningrad und Moskau.

Zuerst Leningrad. Scheußliches Wetter, Regen, Schnee, Sturm, Kälte. Die Straßen von der letzten Überschwemmung her in üblem Zustand, doch überall wird gearbeitet, poco a poco, nichts überhastet, russisches Arbeitstempo. Man wärmt sich gern und des öfteren an den stinkenden Asphaltöfen, raucht eine Papyros. Die kleinen, offenen Droschken, bespannt mit sehr flinken Pferdchen, rasen über all das Ungemach, über Löcher und Gruben und holpriges Pflaster. Der Fahrgast, ein klein wenig nur besorgt um sein Leben, ist es doch zufrieden, denn er sitzt frierend in Regen, Schmutz und Schnee und will unter Dach. Da — mein Gott — ein russischer Mann geht in sich versunken gerade in das Pferd hinein und der Iswostschik döst am Bock und bemerkt es nicht. Ein Ruck — das Pferdchen hält ganz von selbst, erstaunt. Der Mann schimpft, anstatt sich zu bedanken, der Iswostschik schüttelt mißbilligend den Kopf. Nitschewo! Wir fahren weiter. Das Ziel, ein schönes stilvolles Gebäude, rot, das Marinskitheater, eigentlich Akademisches Staatstheater; aber man sagt Marientheater, ebenso wie man nach wie vor in Leningrad von Petrograd oder am liebsten von Peters*burg* spricht. Moskau ist nunmehr Hauptstadt. Man nimmt das in Leningrad übel und träumt im geheimen in manchen Kreisen von alter Herrlichkeit. Aber man gibt doch zu: Es geht aufwärts — in ein paar

Jahren — vielleicht. Das frühere Regime der Zaren und Großfürsten war bestimmt noch schlechter.
Klavierensemble-Probe: »Dalny Swon«. Das ist dort ein sehr populäres Wort; es handelt sich um eine meiner Opern — »Der ferne Klang«. Mehr zu sagen verbietet mir die Bescheidenheit, aber ich wäre froh, gleiche und so wahre Volkstümlichkeit in meiner lieben Heimat zu besitzen. An diese werde ich sofort erinnert. Wer spricht von russischer Schlamperei, Unpünktlichkeit und dergleichen? Oder ist es nur dem Gaste zu Ehren? Alles ist versammelt. Solisten, Chor, Kapellmeister, Regisseur, Korrepetitoren, Inspizienten, Souffleur, und auch Herr Israel Wolf ist zur Stelle, der Solocellist und Vorstand des Orchesters, der ausgezeichnet den Dolmetsch macht. Denn — ich spreche nicht russisch und habe Angst, ob ich mein eigenes Werk verstehen werde. Aber es geht. Glänzend studiert — ich mache Herrn Dranischnikoff mein Kompliment. Die Tempi zu schnell, wie auch anderswo, das bin ich gewohnt, man muß sich etwas anpassen. Und plötzlich, im zweiten Akt, bin ich wahrhaftig — in Italien. Welch berückender Klang schöner Stimmen (ich beziehe den Chor mit ein), welches Temperament, welcher Wohllaut der Sprache und, wenn sie singen, spüre ich bereits die Szene. Jedes Chormädel erlebt den Rhythmus. Sie haben Musik in den Gliedern und sie sind alle geborene Schauspieler. Manches ist überraschend. Den Begriff »Schmierenschauspieler« z. B. kennt man dort nicht. Die Folgerung dieses Begriffes wird im letzten Akt etwas umständlich, doch, für russische Eigenart charakteristisch übersetzt: »Eine Rolle, so klein wie eine Tasse Tee!« Und auch bei der Aufführung, die mit dem sehr disziplinierten, liebenswürdigen und willigen Orchester ausgezeichnet verlief, geriet ich ganz am Schlusse etwas aus der Fassung. Mein Held stirbt, Grete schreit auf, da wird es auf der Bühne und auch im *Orchesterraum* stockfinster. Ich dirigiere verzweifelt meinen ff es-moll-Schlußakkord — kein Mensch sieht mich — alles bleibt stumm. Ich glaube an eine Störung der Lichtanlage. Nach einer bangen Minute aber wird es im Orchester plötzlich hell, ich begreife, atme auf und führe mein Werk zu Ende. Tobender Applaus. Man liebt starke Effekte, und auch der hochbegabte und interessante Regisseur Radloff liebt sie. Doch ich mußte ihm in vielem recht geben. Am Schluß des zweiten Aktes, der, nebenbei bemerkt, in manchen deutschen Städten und auch in Berlin etwas kühle Befremdung auslöst, applaudiert man enthusiasmiert und ungeniert in den Czardas des Orchesters und den Cancan auf der Bühne hinein (dort oben tanzt alles, sogar das Licht und die Dekoration tanzen!), und ich freute mich dessen. Das Theater wird in Rußland als solches empfunden und genommen, und gerade das naive unblasierte Publikum, das dort zum größten Teil die Kunststätten füllt (die Eintrittspreise sind niedrig und für die Arbeiterorganisationen noch niedriger), *erlebt* es mit im wahren Sinne des Wortes — welche Wohltat! Dies Erleben des Kunstwerks fiel mir auch auf, da ich einmal Sonntags die Eremitage, eine der größten Kunstsammlungen der Welt (ich be-

wunderte dort unter anderem vierzig Rembrandts!) besuchte. In jedem Saal kleine Gruppen einfacher Menschen in ärmlichen Kleidern, geführt von jungen, sehr intelligent aussehenden Leuten, die jedes Bild, jede Skulptur unter Hinweis auf deren Schöpfer und die Zeit ihrer Entstehung erklären. Man beobachte einmal den gespannten Ausdruck in den Gesichtern der Empfangenden und vergleiche ihn mit dem kritisch-albernen Getue des »kunstverständigen« Snobs hierzulande und überhaupt in Mittel- und Westeuropa.
Die höchste Auszeichnung in Rußland ist die Ernennung zum »Volkskünstler«. Ich finde das schön und begreife es. Von allen Ehrungen, die ich empfangen, hat mir doch die größte Freude die Anerkennung einiger Führer der Gewerkschaften bereitet, die sich mir vorstellen ließen, und auch den alten Glasunoff sah ich sehr ergriffen, da ihm bei einem Konzert für die Arbeiterschaft anläßlich seines 60. Geburtstages eben jene Delegationen mit Ansprachen des Dankes herrliche Blumengewinde überreichten.
So traurig und düster es speziell in Leningrad noch auf den Straßen und in den Wohnungen aussieht, in den Theatern und den Konzertsälen ist alles voll alter Pracht und Licht, Andacht, Aufnahmefreudigkeit, und überall wird gute Kunst geboten. Ich sah im Staatlichen Schauspielhaus zu Leningrad eine Aufführung der »Maskerade« von Lermontoff in einer Inszenierung Meyerholds. Ich sah wiederholt Aufführungen des unerreichten russischen Ballets in Leningrad und Moskau. Ich sah in letzterer Stadt, in der ich diesmal leider nur kurz weilen konnte, eine Aufführung des Gounodschen »Faust«, die mich durch die Pracht und Absonderlichkeit der Inszenierung geradezu verblüffte. Und überall fiel mir diese fabelhafte Fähigkeit der russischen Theaterleute auf, *Masken* zu machen. Man verwendet in dieser Hinsicht größte Sorgfalt auf die kleinste Episodenrolle, ja, auf jede Figur der Statisterie und des Chors.
Manches natürlich wirkt auf uns befremdend, und es wird sich sicher im Laufe der Zeit noch anders entwickeln. Man ist der Kunst gegenüber, was die Wahl der Stoffe und Mittel anbelangt, die geboten werden dürfen, unduldsam. Allerdings, im Hinblick auf die Eigenart des russischen Volkscharakters, wie er sich auch heute noch gibt, mit einer gewissen zielbewußten Absicht. (Die Kirchen, seit kurzem wieder zugänglich, sind überfüllt!) Romantik, Mystizismus, Symbolismus, religiöse Motive — dies alles gilt als »unnütz«, volksverbildend, schädlich und ist schlankweg verboten. Dieser Wille der Oberen prägt sich auch dem Stil der Aufführungen allerorten auf. Man liebt Realistik und, wo mit dieser beim besten Willen nichts anzufangen ist, versucht man es mit einer Art Übersteigerung ins Groteske oder beidem zusammen. So sah ich im Leningrader Michaelstheater eine Aufführung des »Falstaff« von Verdi, höchst merkwürdig, aber gar nicht geglückt und darum wirkungslos.
Als Kuriosum möchte ich erwähnen, daß mir in einer der zahlreichen und interessanten Bibliotheken eine sehr schön gedruckte Prachtausgabe einer Oper — der Kaiserin Katharina II. gezeigt wurde. Auf meine erstaunte Frage, ob

es anzunehmen sei, daß sie diese Oper selbst komponiert habe, meinte mein Führer sarkastisch: Dies dürfte die Kaiserin bei ihren ausgezeichneten Beziehungen, auch zu den Vertretern der schönen Künste, nicht notwendig gehabt haben.
Ja — ich habe noch manches gesehen, empfangen und erlebt, aber mein Artikel wird zu lang, darum nur noch das Wichtigste. Ein Festkonzert mit ausschließlich russischem Programm, das mir das Leningrader Staatskonservatorium unter Leitung Glasunoffs gab. Beachtenswert das hohe Niveau der Klavierklassen und etwas, was meinen Neid erweckte: Die Sologesangsklassen verfügen über 235 Studierende, die angeblich alle Stimme haben sollen. Ich dirigierte das großartige Orchester im Großen Theater in Moskau. Da tags zuvor der Kriegsminister gestorben war, mußte das Konzert mit einer Ansprache und, auf Verlangen des Publikums, mit einem Trauermarsch eingeleitet werden. Dieses Orchester läßt sich mit unseren besten Orchestern vergleichen, ich denke an Berlin, Wien, Amsterdam. Man legt dort großen Wert auf die Besetzung der Mittelstimmen, und, zum erstenmal dirigierte ich ein Orchester mit vierzehn Bratschen! — In Moskau herrscht reges Leben im Gegensatz zu Leningrad. Neue Autobusse, Licht, hin und wieder gut gekleidete Menschen, ja, es gibt dort sogar Autos, die sehr teuer sind und, wie man mir sagte — vierzehn Taxameter, die sehr billig sind. Aber man sucht die letzteren vergeblich. Und es gibt dort in der Mitte einer nicht sonderlich reizvollen Ansammlung von Buden und Häusern einen asiatischen Märchentraum, den Kreml, mit seinen ungezählten Palästen, Kirchen und goldenen Kuppeln.
Man sagte mir: »Wenn Sie einmal in Rußland sind — Sie kommen nicht so leicht fort«. Und das stimmt. Ich hätte noch bleiben können und sollen, an Engagementsanträgen war kein Mangel. Aber abgesehen davon, daß ich ja auch hier gebraucht werde — ich war todmüde. Das gastfreundliche Volk der Russen mutet dem Gast nicht Geringes an Anstrengungen zu. Man muß alles sehen, bewundern, alles mitmachen und immerzu arbeiten. Man wird interviewt, muß selbst Artikel, Einführungen und dergleichen schreiben, dirigieren, Klavier spielen, Besuche machen. Man ißt viel Kaviar und kaukasisches Obst, trinkt Wodka oder besser noch alten französischen Rotwein und schläft nie. »Ja, wenn Sie schon da sind! Sie sind der erste musikalische Autor, der nach dem Kriege zu uns gekommen ist, und vor dem Kriege hat auch selten einer den Weg hierher gefunden«. Und so mußte ich einmal innerhalb 36 Stunden zwei Aufführungen und drei Proben, insgesamt etwa 15 Stunden dirigieren! Und war kaput und sehnte mich nach Hause. Aber, wenn man mich ruft, ich komme gern wieder. Es war doch eine Zeit großer und unvergeßlicher Erlebnisse und Eindrücke, und das ganz Besondere, was ich jetzt weder erzählen noch schreibend wiedergeben kann — das Ereignis einer seltsamen, fremden, noch im Zustand gärender Entwicklung befindlichen Welt, ist für jeden Empfänglichen gleichbedeutend mit innerer Neugestaltung, eine Art neuer Menschwerdung. Für den schaffenden Künstler aber Luft zum Atmen, Verjüngungstrank, Brot des Lebens.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSENZEITUNG Nr. 499 (24. Oktober 1925). — »Der Altmeister der italienischen Oper« von *Walter Dahms*. Zum 200. Todestage A. Scarlattis. — Nr. 541 (18. November 1925). — »Zum Gedenken an Puccini« von *Hans Teßmer*.

B. Z. AM MITTAG Nr. 292. — »100 Jahre Johann Strauß« von *Adolf Weißmann*.

DARMSTÄDTER TAGEBLATT (16. November 1925). — »Ein Brief von Carl Maria von Weber« mitgeteilt von *Hermann Bräuning-Oktavio*. Weber erbittet in diesem Brief von der hessischen Regierung die Sicherstellung des Eigentumrechtes für seine Oper »Oberon«.

DÜSSELDORFER NACHRICHTEN (25. Oktober 1925). — »Warum schrieb Bruckner keine Oper?« von *Paul Zschorlich*.

FRANKFURTER NACHRICHTEN (1. November 1925). — »Schwetzingen und Mozart« von *Hans Burkhardt*.

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 796 (25. Oktober 1925). — »Straußiana« von *Karl Holl*.

FRÄNKISCHER KURIER (29. Oktober 1925). — »Das Urbild des Beckmesser« von *Otto Strobel*. — (24. November 1925). — »Theater- und Musikkrise in Sowjetrußland« von *Oskar von Riesemann*. »Rußland hat kein Publikum mehr . . .«

GERMANIA Nr. 543 (20. November 1925). — »Bruckners e-moll im Gottesdienst« von *E. K.* »Es ist das erstemal, daß in Berlin eine Bruckner-Messe in Originalbesetzung beim Gottesdienst erklingt.« (In der St. Hedwigs-Basilika am 22. November.)

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 500/01 (25. Oktober 1925). — »Johann Strauß, der Hundertjährige« von *Ernst Decsey*.

KARLSRUHER TAGEBLATT (7. November 1925). — »Schweizerische Musik und schweizerische Musiker« von *Gian Bundi*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (7. November 1925). — »Anton Rubinstein über Franz Liszt« von *Konrad Huschke*. — (14. November 1925). — »Architektur und Musik« von *Eberhard Preußner*.

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG (11. November 1925). — »Goethe und die Musik« von *Rudolf Schade*. Bisher unbekannte Gedichte Goethes über die Musik, von denen das über Bachs Wohltemperiertes Klavier mitgeteilt sei:

»Denn aus Geringem wächst das Tüchtige,
Es sondert sich wie Spreu das Nichtige:
Dem Hälmchen gleich, das sich zur Sonne kehrt,
Das Korn des Geists allein hat Erntewert«.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 302 (1. November 1925). — »Kirchenmusikalische Fragen der Gegenwart« von *Josef Ruzek*. — (15. November 1925). — »Palestrina« von *Ludwig Berberich*.

NEUE FREIE PRESSE (25. Oktober 1925). — Ein Johann Strauß-Festblatt. »Der Strauß-Tag — österreichischer Nationalfeiertag« von *Franz Schalk*. — »Johann Strauß — der Melancholiker« von *Felix Weingartner*.

NEUESTE NACHRICHTEN, BRAUNSCHWEIG (8. November 1925). — »Persönliche Erinnerungen an Hans von Bülow« von *Richard Strauß*. »Was ich an Verständnis für die Kunst der Interpretation mein eigen nenne, verdanke ich außer meinem Vater, dem ›Joachim auf dem Waldhorn‹, wie ihn Bülow zu nennen pflegte, dessen grimmigem Gegner Hans von Bülow.«

NEUES WIENER JOURNAL (3. November 1925). — »Der vergessene Plan eines Wiener Musikdenkmals« von *Otto Erich Deutsch*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 1759 (9. November 1925). — »Igor Strawinskij« von *H. W. D.*

RHEINISCHE VOLKSWACHT (21. Oktober 1925). — »Vergessene Hausmusik« von *Paul Mies*.

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (7. November 1925). — »Schiller und die Musik« von *P. Martell*. »Schiller war ein großer Verehrer der Musik Glucks, während Haydns Tonkunst nicht so sehr seine Gefolgschaft hatte.«

VOSSISCHE ZEITUNG (31. Oktober 1925). — »Das Unterrichtsprinzip von Prof. Willy Heß« von *Alfred Laserstein*. — (15. November 1925). — »Staat und Musik« von *Adolf Weißmann*. »Indem man eine Erziehung zur Kunst im weitesten Sinne für möglich erklärt, nähert man die Kunst der Politik an . . . Das Wesentliche, aber noch Ausstehende, scheint mir, ist die Scheidung zwischen dem Dilettanten und dem Meister.«

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 52. Jahrg. Nr. 44—47 (Oktober/November 1925, Berlin). — »Brahms und der Pessimismus« von *Martin Friedland.* Der Aufsatz weist die Parallelen im Leben und Werk von Schopenhauer und Brahms nach. — »75 Jahre Sternsches Konservatorium« von *Ludwig Misch.* — »Friedrich Rösch †« von *Paul Schwers.* — »Gedanken über die theoretische Ausbildung des Instrumentalisten und Sängers« von *Karl Blessinger.* Der Aufsatz gibt bemerkenswerte Vorschläge über eine »Theorie aus der Praxis heraus«. — »Eine textliche Unstimmigkeit in der ›Götterdämmerung‹« von *Alfred Weidemann.* — »An Karl Hasse« von *Walter Abendroth.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VI/3 (25. Oktober 1925, Berlin). — »Die Dynastie Strauß« von *Paul Alfred Merbach.* — »Der Liebling der Welt« von *Ernst Decsey.* — »Erinnerungen an Johann Strauß« von *Ignaz Schnitzer.* Diese Skizze des Librettisten vom »Zigeunerbaron« berichtet u. a. von einem Zusammentreffen Johann Strauß' mit Franz Liszt auf einer Sonntagsmatinee in Budapest.

DAS TAGHORN Heft 1 (Oktober 1925, Breslau). — Die neue Zeitschrift will in der Hauptsache »ausführlich Kunde geben über das, was in ganz Schlesien auf dem Gebiete der Musik vorgeht«. — »Von ›zufälligen‹ Zusammenklängen« von *Hermann Matzke.*

DER KUNSTWART XXXIX/2 (November 1925, München). — »Jean Paul« von *Marianne Bruns.* »Er war musikalisch. Es heißt, er habe sehr schön, sehr vertieft — auf dem Pianino phantasiert, ja, man verglich ihn mit Beethoven, dem er übrigens auch in der Erscheinung geähnelt haben soll; aber er spielte nicht um der Musik willen, sondern — er hat es verschiedentlich selbst gesagt — um sich anzuregen, um sich zu rühren, zu begeistern, traurig zu machen oder lustig, und wenn er das erreicht hatte, ging er an seinen Schreibtisch zurück.«

DEUTSCHE RUNDSCHAU 52. Jahrg./2 (November 1925, Berlin). — »Unveröffentlichte Briefe Hugo Wolfs an seine Mutter und Schwester Käthe« mitgeteilt von *Heinrich Werner.* Die Briefe sprechen von der rührenden Anhänglichkeit und Sorge Hugo Wolfs um seine Mutter und Schwester.

DIE MUSIKANTENGILDE III/8 (15. November 1925, Berlin). — »Bach und Luther« von *Otto Frommel.* — »Die Bedeutung der Jugendbewegung im kirchlich-musikalischen Leben« von *Jörg Erb.*

DIE MUSIKWELT V/11 (November 1925, Hamburg). — »Neue Wege der Opernregie« von *Siegfried Melchinger.* Der interessante Aufsatz stellt »die Inszenierung aus der Partitur heraus« in den Mittelpunkt der Betrachtung; Raum, Licht, Bewegung hat den Gesetzen der Musik zu folgen. — »Beethovens letzte Gedankenwelt und wir« von *Willi Hille.* — »Uraufführungen und Opernspielplan« von *Gustav Brecher.*

DIE PREMIÈRE 2. Heft (Oktober 1925, Berlin). — »Atonalitätsdämmerung« von *Adolf Weißmann.* Gedanken über das Musikfest in Venedig. »Also nicht nur Dämmerung der Atonalität, sondern auch für solche, die mit abgestorbenen Sinnen Beobachter spielen. Und bedenken wir: Es dämmert nicht nur ab, sondern auf!«

DIE STIMME XX/2 (November 1925, Berlin). — »Mittel und Wege zur Hebung des stimmbildnerischen Niveaus« von *Jörgen Forchhammer.* »Um eine durchgreifende Wendung zum Besseren herbeizuführen, wäre es zweckmäßig, wenn unsere Musikkonservatorien für zukünftige Stimmbildner eine gründliche theoretisch-praktische Prüfung einführten. Erst dadurch würde uns eine Gewähr dafür gegeben, daß der Lehrer tatsächlich mit dem nötigen *Können* und *Wissen* für seinen schwierigen und verantwortungsvollen Beruf ausgerüstet ist.« — »Das Volkslied« von *Hans Fischer.*

HELLWEG V/43—46 (Oktober 1925, Essen). — »Wie führen wir Wagner auf?« von *Alexander Schettler.* — »Musik des Nordgaus« von *Hans Sonderburg.* — »Vom musikalischen Genius« von *Karl Storck †.* — »Das Wesen der Opernregie« von *Eugen Gürster.*

MELOS V/1 (Oktober 1925, Berlin). — »Ghiotta. Ein Tanzspiel« von *Alexander Jemnitz.* — »Die Musik zur Tanzpantomime« von *Jap Kool.* Der Aufsatz kommt zu dem Schluß, daß nicht die Oper, sondern die Pantomime und das Ballett die Kunstformen der Zukunft sein werden. — »Mussorgski und unsere Zeit« von *Kurt v. Wolfurt.* »Die Technik seiner Generation reichte für seine Eingebungen, die um ein halbes Jahrhundert und mehr der Zeit voraneilten, nicht aus.« — »Die Brautwahl, eine berlinische Oper Busonis« von *Leonhard Thurneiser.* — »Puccini« von *Kurt Westphal.*

MONATSCHRIFT DER VEREINIGTEN RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN LEHRER- UND LEHRERINNEN-GESANGVEREINE I/6 (Oktober 1925, Aachen). — »Individuum und Gemeinschaft in der Musik« von *Paul Hanschke*. Der Autor verfolgt die individualistische Linie in dem Musikschaffen von den Zeiten der Florentiner Oper bis zur Gegenwart. »Kein Wunder, daß alle nachbachsche Musik individualistisch ist.«

MUSICA SACRA 55. Jahrg./11 (November 1925, Regensburg). — »Über Stil in der kirchlichen Musik« von *Fritz Volbach*. In den Mittelpunkt wird die gregorianische Messe gestellt, als vollendetstes Beispiel von Stilreinheit. Die Messe Palestrinas und der Meister seiner Zeit tritt vollberechtigt neben sie; »während alle Nachahmungen späterer Zeit möglichst auszuschließen sind ... Eine moderne kirchliche Kunst ersteht nur durch Meisterhand, wenn die Besten der Künstler sich ihr zuwenden und aus heiligem Geiste heraus ihre Werke schreiben«. — Ferner findet man in diesem Heft einen Abdruck des »Erlasses des *Bischofs von Trier* über Instrumentalmusik beim Gottesdienst« und eine Studie »Franz Liszt als Katholik« von *Jos. Lossen-Freytag*.

NEUE MUSIKZEITUNG 47. Jahrg./3 u. 4 (November 1925, Stuttgart). — »Tschaikowsky und die westliche Musik« von *W. Ruder*. — »Zweckmäßige Vorschläge für die Leitung von Dilettantenorchestern« von *Walter Abendroth*. — »Guido Adler zu seinem siebzigsten Geburtstag« von *Paul Nettl*. — »Situation des Tones« von *Hans Schorn*. »Denn in all diesen Bemühungen um eine neunzehnstufige Skala, um eine Viertel- und Sechsteltonmusik und selbst in der Zwölftonschrift steckt auch der gesunde Trieb, dem Wesen des Tones näherzukommen, als es bis heute mit der diatonischen Skala möglich war.« — »Jean Pauls Beziehungen zur Musik« von *Willy Fröhlich*. — »Alessandro Scarlatti« von *Lossen-Freytag*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI/Nr. 37—42 (Oktober/November 1925, Köln). — »Muzio Clementi« von *Richard Gschrey*. — »Vom Wandel der Zeit« von *T*. — »Dr. Friedrich Rösch †« von *Gerhard Tischer*. — »Die Orgel, J. S. Bach, Max Reger und Franz Schmidt« von *Franz Schütz*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 83. Jahrg./43—46 (Oktober/November 1925, Berlin). — »›Fidelio‹-Aufführungen und dritte ›Leonoren‹-Ouvertüre« von *Rudolf Hartmann*. »Heraus mit der Leonoren-Ouvertüre aus der Oper Fidelio.« — »Paul Kletzki« von *Max Chop*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg./11 (November 1925, Leipzig). — »Gegen die Romantisierung klassischer Musik« von *Jón Leifs*. Ein Aufsatz, der gegen die üblichen Temporückungen und die willkürliche, meist sentimentale Ausdeutung klassischer Werke — hier nachgewiesen am ersten Satz der Eroica — angeht. — »Das Grammophon im modernen Musikunterricht« von *Fritz Sporn*. »Der Musikunterricht hat also durch die Grammophonplatten die Werke unserer großen Tonkünstler jederzeit genau so zur Hand, wie der Deutschunterricht die Schöpfungen der großen Dichter ...«. — »Zur Methodik des Korrepetierens« von *Rudolf Hartmann*. — »Franz Schmidt« von *Viktor Junk*. — »Neue Bruckneriana« von *Josef Lorenz Wenzl*. Drei Jugendwerke Bruckners, Originalkompositionen zu 4 Händen für Klavier, werden demnächst vom Autor herausgegeben.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/2 (November 1925, München). — »Guido Adler« von *Alfred Einstein*. — »Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol« von *Fritz Heinrich*. Ein interessanter Beitrag zur Musikästhetik. — »Zur Geschichte der Oper auf Frankfurter Boden im 18. Jahrhundert« von *Otto Bacher*. — »Zur Frage der longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts« von *Anton Maria Michalitschke*. — »Ist Froberger in Halle geboren?« von *Günther Ziegler*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 65. Jahrg./22—27 (Oktober/November 1925, Zürich). — »Conrad Ferdinand Meyer und die Musik« von *Rud. Schock*. — »Henricus Albicastro, ein schweizerischer Violinkomponist des 18. Jahrhunderts« von *Karl Nef*. — »Karl Loewes persönliche Beziehungen zu Goethe« von *August Richard*.

DER AUFTAKT V/9 (November 1925, Prag). — »Tonale, atonale und antiquierte Musik« von *Erich Steinhard*. — »Arnold Schönbergs neue Notenschrift« von *Roland Tenschert*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 992/993 (Oktober/November 1925, London). — »Holst's Chorsinfonie« von *Harvey Grace*. — »Der ausführende Künstler und sein Publikum: einige psychologische

Tatsachen« von *A. E. F. Dickinson.* — »Ist die Transkription erlaubt?« von *Alexander Cellier.* »Im Geschmack und, was daraus folgt, in seiner Zweckmäßigkeit haben wir die endgültige Antwort auf diese Frage zu suchen.« — »Eine Nachschrift zu ›Eines Musikkritikers Feiertag‹« von *Ernest Newman.* — »Leonard Borwick« von *Ernest Walker.* — »Die ersten Ausgaben von Händels ›Messias‹« von *William C. Smith.*

LA REVUE MUSICALE VII/1 (1. November 1925, Paris). — »Das pianistische Schaffen César Francks« von *Alfred Cortot.* — »Die innere technische Struktur des Rhythmus« von *E. Jaques-Dalcroze.* »Das erste Resultat einer richtig verstandenen rhythmischen Gymnastik ist, Klarheit in der Erkenntnis seiner selbst zu gewinnen und die Möglichkeit zu schaffen, daß man ungezwungen aus seinen Fähigkeiten den größtmöglichen Nutzen zieht. Die Übung und praktische Ausbildung des Rhythmus muß einen Teil jeder wohl organisierten musikalischen Erziehung ausmachen.« — »Bemerkungen über Anton Reicha« von *Lucien de Flagny.* — »Die sechs Sonaten von Méhul« von *Georges de Saint-Foix.* — »Über die muselmanischen Tonarten« von *Maurice Touzé.* »Alle diese Tonarten, seien sie muselmanische, Kirchentonarten oder griechische, gehorchen dem Gesetz der Quintenfolge.«

LE MENESTREL 87. Jahrgang/44—48 (Oktober—November 1925, Paris). — »Wie Carpeaux und Chéret den Tanz dargestellt haben« von *Marcel Belvianes.* Carpeaux ist der Schöpfer der Gruppe »La danse« an der Fassade der Pariser Oper. — »Betrachtungen und Bemerkungen eines Laien zur akustischen Lehre« von *Alex. Cellier.* Ein lesenswerter Beitrag zur Frage der Raumakustik. — »Couperin als Komponist von Kirchenmusik« von *Julien Tiersot.*

THE MUSICAL QUARTERLY XI/4 (Oktober 1925, New York). — »Sind die Grundlagen unserer musikgeschichtlichen Lehre richtig?« von *Egon Wellesz.* »Aber endlich sind wir so weit, daß wir allmählich anfangen zu begreifen, daß die europäische Geschichte des Mittelalters nicht getrennt von ihrer Verbindung mit der des Orients behandelt werden kann.« — »Nietzsche und Bizet« von *John W. Klein.* — »Musik in Malaya« von *Lily Strickland-Anderson.* — »Dur und Moll: Ihre Verwendung und ihre psychische Wirkung« von *Orlando A. Mansfield.* Der Autor kommt zu dem Schluß, daß die allgemeine Ansicht vom heiteren, glanzvollen Dur und vom traurigen Moll nicht eigentlich falsch, als vielmehr unvollständig sei. Zu beider Erklärung zieht er in vielen Fällen das Tempo heran. — »Lully und die Akademie für Musik und Tanz« von *Henry Prunières.* Eine Schilderung der Entwicklung der französischen Oper. — »Die neuen Erziehungsprobleme der Harmonie« von *Edwin Hall Pierce.* Aufbauend auf der Lehre von Helmholtz (Obertonreihe) und auf der Geschichte der Musik prägt der Autor 14 Punkte über das Wesen des modernen Stils und empfiehlt, nachdem man den Schüler in den alten Regeln unterrichtet hat, ihn dann, und zwar nicht zu spät, mit den Problemen der modernen Musik bekanntzumachen. — »Die alt-französische Orgelschule« von *Felix Rangel.* Eine Studie, von Beginn bis um 1700 reichend. — »Modernisten, Klassiker und Unsterblichkeit in der Musik« von *O. G. Sonneck.* »Natürlich, solch ein Wunderwerk aller Wunderwerke wie die ›Meistersinger‹ wird nicht zu unseren oder unserer Kinder Lebzeiten verschwinden, aber daß es mit der Zeit, zusammen mit Beethovens V. Sinfonie, verschwinden wird, darüber bin ich mir nicht im Zweifel.« — »Tongewebe« von *R. W. S. Mendl.* — »Sichtung im Überblick« von *Carl Engel.* Der Autor vergleicht u. a. die Pflege der Musikwissenschaft an der Wiener und Berliner Universität mit der Art, wie sie an der amerikanischen betrieben wird.

IL PIANOFORTE VI/11 (November 1925, Turin). — »›Die Italienerin in Algier‹ von G. Rossini« von *Giuseppe Radiciotti.* — »Karol Szymanowski« von *Guido Pannain.* Eine eingehende Würdigung dieses Komponisten. »Der Romantizismus eines Musikers wie Szymanowski stellt heute eine Seltenheit in dieser Einöde dar ... In Wirklichkeit ist Szymanowski so der sinfonisch romantischen Bewegung zuzurechnen; aber er hat dabei ein eigenes Gesicht.« — »Schumann als Schriftsteller« von *Fernando Liuzzi.*

MUSICA D'OGGI VII/11 (November 1925, Mailand). — »Palestrina« von *Corrado Ricci.* — »Liszt, Wagner und die ›Dante‹-Sinfonie« von *Tullia Franzi.* — »Das Liebesleben Richard Wagners« von *Gualtiero Petrucci.* »Wenn Wagner liebt, so tut er es mit dem Feuer einer südlichen Seele.«

Eberhard Preußner

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

DIE STAATSOPER BERLIN 1919—1925, *ein Almanach*, herausgegeben von *Julius Kapp*. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Es ist zu begrüßen, daß auch die Berliner Staatsoper einen Almanach herausgab, der die Entwicklung der ersten Opernbühne des Reichs seit der Revolution darbietet und die künstlerischen Leistungen der Ära Schillings ins rechte Licht rückt. Der historische Teil bringt außer einer in großen Zügen umrissenen Geschichte der Berliner Oper von Julius Kapp eine Reihe bisher unveröffentlichter Dokumente aus den Schatzkammern des Staatsopern-Archivs; so einen Bericht, geschöpft aus unbekannten Akten, über die Uraufführung des »Freischütz«, einen Briefwechsel Lortzings mit der Intendantur über die Aufführung seiner Werke in Berlin, der einen tiefen Einblick in das Ringen des Meisters der deutschen Spieloper um Anerkennung gewährt, unbekannte Briefe Richard Wagners an Botho v. Hülsen und dessen Antworten, voll Schlaglichtern auf das Verhältnis Wagners zur Berliner Oper, einen spannenden Briefwechsel zwischen Richard Strauß und Georg v. Hülsen, aufschlußreich über die Beziehungen des Komponisten und Dirigenten zur Berliner Oper. Der zweite Teil des Almanachs ist der aktuelle, weil die Lebenden zu Wort kommen: Richard Strauß schwelgt in Erinnerungen an Hans v. Bülow, Schreker ironisiert sich und die Kritik, Busoni prunkt mit fein geschliffenen Aphorismen, Reznicek erzählt voll Laune seinen Werdegang, Pfitzner preist Beethoven, Braunfels geistreichelt über Musik, Janáček gibt ein reizendes Stimmungsbild aus seiner Bubenzeit, Hörth schreibt über das Stilproblem von Wagners Nibelungenring, Aravantinos, von dem auch die äußere geschmackvolle Einkleidung des Almanachs stammt, verbreitet sich über die Bühnenausstattung in Oper und Schauspiel, Pirchan rührt an die Probleme der Bühnenkunst, Terpis schreibt Tanzbriefe. Ein historischer Rückblick, das statistische Material über Aufführungen und Neueinstudierungen, dazu 150 Bilder von Szenen, Bühnenvorständen und sämtlichen künstlerischen Mitgliedern mit biographischen Notizen geben dem Almanach den Charakter eines praktischen Nachschlagebuches.

Richard Wanderer

PAUL BEKKER: *Wesensformen der Musik*. Veröffentlichung der Novembergruppe. Verlag: Benedict Lachmann, Berlin.

Der Verfasser zieht hier gegen »Aberglauben und Fetischismus in der Ästhetik« (Seite 4) zu Felde, die bei der »Unsichtbarkeit und Ungedanklichkeit der Formgebilde« (3) aller tonkünstlerischen Arbeit das an sich »mysteriöse Wesen des Kunstschaffens gegenüber der Musik gewissermaßen ins Okkulte steigerten« (4). Bisher ist das »Unerklärliche zum eigentlichen Kanon der ästhetischen Erkenntnis erhoben« (4). »Der Musiker aber findet innerhalb seiner Kunst genau die gleichen materiellen und ideellen Gegebenheiten vor« (6). »Die Musik gestaltet ein substantielles Rohmaterial wie die bildenden Künste«, die verschiedene Artung beider ist in dem anderen »Aggregatzustand des Rohmaterials bedingt«. Die »Gestaltung in kontinuierlichen Formgebilden« erfolgt bei der Musik als »zeitliches Fließen und räumliche Bewegung« (10). »Alle musikalischen Formgebilde beruhen im Wesenhaften auf der Nachahmung von Zeit- und Raumempfindungen (11). Die Zeitempfindungsgebilde . . . werden zur kontinuierlichen Zeitform gestaltet durch das Mittel der Wiederholung, die Raumempfindungsgebilde . . . zur kontinuierlichen Raumform . . . durch das Mittel der konsonanten und dissonanten Veränderung« (16). Die Musik rückt bei dieser Wesensschau in die Beleuchtung einer »bildenden Kunst im Bereich des Unsichtbaren« (23) und würde manchem unfähigen Gerede von Übernatürlichkeit und Göttlichkeit allein entgehen. »Ich kann von einem Bildhauer nie sagen, er habe die menschliche Gestalt (statt »ihrer idealen Formung«) erfunden; die ist *da* und kann nicht erfunden werden. Genau so wenig erfindet der Musiker« (19). Die Tiefe und Fülle der Gedanken steht im reziproken Verhältnis zu dem geringen Umfang des Büchleins. Die intuitive Schau ist — wie bei Bekker nicht anders zu erwarten — stark, tief und leidenschaftlich. Sie wird nur geistvolle Widersprüche hervorrufen.

Siegfried Günther

JOHANNES WOLF: *Geschichte der Musik*. Erster Teil. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Die 146 Seiten dieses Buches umfassen die Musik des Altertums, des Mittelalters und der Renaissancezeit. Alles ist knapp behandelt, aber doch wiederum nicht so knapp, daß Wesentliches verloren ginge. Die Schwierigkeit des Gegen-

standes liegt darin, daß man eine Zeit zu behandeln hat, die noch nicht genügend erforscht ist, noch dunkle Punkte und zweifelhafte Strekken, sogar große Lücken hat, daß Hypothesen und Theorien oft hineinspielen und die Autoritäten in manchen wichtigen Fragen verschiedener Meinung sind. Es ist das Verdienst dieses kleinen Buches, daß es den Stoff mit großer Klarheit, Übersichtlichkeit gliedert und darstellt, das Tatsächliche aus einer überlegenen Erkenntnis heraus sehr sachlich behandelt und eine sehr beträchtliche Menge von geschichtlichen Ereignissen in knapper Fassung bietet. Zumal das spätere Mittelalter ist Professor Wolfs eigenstes Forschungsgebiet, und gerade in den darauf bezüglichen Kapiteln werden über eine sehr sachkundige und geschickte Kompilation hinaus wertvolle Ergebnisse von Spezialstudien dem Leser zugänglich gemacht. Wer die gesicherten Resultate der neuzeitlichen musikgeschichtlichen Forschungen über die genannten Epochen in Kürze kennen lernen will, wird kaum einen zuverlässigeren Führer sich erwählen können als Professor Wolfs inhaltreiches kleines Kompendium. Es wird nicht nur Laien, sondern auch Fachleuten wertvoll sein zur ersten Orientierung, zur Grundlage, auf der weiter eindringende Studien sich zweckgemäß aufbauen.

Hugo Leichtentritt

WERNER DANCKERT: *Geschichte der Gigue.* (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen, 1. Band.) Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig 1924.

Die Tanzform der Gigue läuft durch nahezu anderthalb Jahrhunderte europäischer Musikgeschichte und hat, wie alle ähnlichen langlebigen Tanzformen, die stilistischen Wandlungen dieser Zeit in charakteristischer Weise mitgemacht. Unter Heranziehung eines sehr ausgedehnten Quellenmaterials und mit eindringendem Verständnis für die treibenden Kräfte, die sich in den mancherlei Haupt- und Nebenformen auswirken, hat der Verfasser den irdischen Lebenslauf der Gigue beschrieben. Er macht klar, wie ungemein viel Verschiedenartiges sich im Laufe der Zeit unter der Überschrift »Gigue« angesammelt hat, wie die englische Jig am Anfange des 17. Jahrhunderts etwas anderes ist als die Gigue in der französischen Lauten- und Klaviermusik oder bei den italienischen Geigern des Corelli-Kreises oder bei den norddeutschen Klaviermeistern der Bachschen Zeit. Um Deutlichkeit in die Entwicklungsphasen zu bringen, stellt er gewisse Sammeltypen auf, von denen mancher wieder in einzelne Untertypen zerfällt und für den einen oder anderen Meister bezeichnend ist. Bach und Händel bekommen ein eigenes Kapitel. Danckerts Untersuchungen, durch eine geradezu verschwenderische Menge von Notenbeispielen unterstützt, führen zu einer ganzen Reihe wertvoller Feststellungen, die — auch hinsichtlich ihrer glücklichen Formulierung — als gesicherte Ergebnisse in die musikalische Stilgeschichte herübergenommen werden können. Ob freilich die Herleitung des englischen Ausdrucks »jig« stichhaltig ist, müßten Anglizisten entscheiden.

A. Schering

EMANUEL GATSCHER: *Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung.* Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Ein Reger-Schüler kommt hier mit einer hochwertigen Bonner Dissertation zu Wort und bringt uns erstmalig, was der Reger-Literatur bisher fehlte: den Anfang zu einer eindringlichen Erkenntnis des Regerschen Stils auf solider Grundlage des Wissens um dessen geschichtliche Voraussetzungen. Der Ansatzpunkt zu diesem ersten stilkritischen Versuch, der oft ohne jede klare Vorstellung bewunderten Meisterschaft Regers nahezukommen, bot sich in einer Analyse seiner Fugenwerke von selbst dar. Wer sich ernstlich mit dem Reger-Problem beschäftigt, wird aus dieser genetischen, für den praktischen Musiker immer wieder anregenden Darstellung der Regerschen Fugentechnik dauernd Nutzen ziehen. Das Schlußergebnis sei wenigstens kurz mitgeteilt: Erste Voraussetzung für die stilistische Grundeinstellung Regers in der Fuge ist die Bach-Renaissance. Aber das bedeutet zuletzt doch nicht unbedingte Verleugnung des 19. Jahrhunderts. »In der Regerschen Polyphonie vollzieht sich eine Durchdringung der linearen Polyphonie der Bachschen Epoche mit der Harmonik des 19. Jahrhunderts unter dem Primat der Linie im Sinn des 18. Jahrhunderts.« Leider fehlen der Darstellung Notenbeispiele zur größeren Anschaulichkeit für jeden, dem nicht alle Vorlagen der rund vierzig besprochenen Werke Regers zur Verfügung stehen.

Willi Kahl

ARIEL: *Das Relativitätsprinzip der musikalischen Harmonie. Band I: Die Gesetze der inneren Tonbewegungen, das evolutionäre Temperierungsverfahren und das neunzehnstufig*

Tonsystem. Neunzehnstufen-Verlag, Leipzig 1925.

Eine Schrift, die nichts Geringeres will als eine durchgreifende Reform unseres seit Jahrhunderten üblichen Tonsystems. Die gesamte alte Harmonielehre, der Tonika- und Dominantendrill, das »Qintenkarussell«, das ganze zwölfstufige Tonsystem wird abgelehnt! An seine Stelle setzt der Verfasser, der sich als Erfinder des neuen Systems bezeichnet, das neunzehnstufige Tonsystem, gewonnen auf dem Wege über die reine Harmonie. Der vorliegende Band gibt den Überblick über die natürlichen Grundlagen dieser Reform und arbeitet mit streng logischen und mathematischen Beweisen, deren Gültigkeit man sich in der Tat nicht entziehen kann. Einige Punkte wie die Erklärung von Dur- und Mollklang oder die wiederholte Heranziehung reiner Zahlenmystik fallen etwas aus dem Rahmen des Ganzen heraus. Um so interessanter ist der Aufbau der harmonischen Zahlenreihe, die auf den drei harmonischen Grundzahlen 2, 3, 5 ruht, ferner die Betrachtungsweise über das Wesen der Temperierung, die natürliche Entwicklung des neunzehnstufigen Systems und schließlich der Ausblick auf die Allgemeingültigkeit der musikalisch-harmonischen Gesetze. Das theoretische Gebäude dieser neuen Lehre, festgefügt auf mathematischem Grunde, wird sich nicht so leicht stürzen lassen. Um so gespannter kann man auf die praktischen Ergebnisse sein. Denn schon kündet der Autor an, daß in einem zweiten Band die neue Notenschrift und die ersten neunzehnstufigen Tasteninstrumente erläutert werden sollen, während ein dritter Band eine »Relativistische Harmonielehre« vermitteln soll. Die praktische Auswirkung allein wird dann entscheiden lassen, ob es sich hier tatsächlich um eine umstürzende, ein neues musikalisches Zeitalter anbahnende Musikreform handelt. Jedenfalls läßt sich schon jetzt sagen, daß die gerade in unserer Zeit vielfach wieder auftauchenden Bestrebungen, die Musik in engste Verbindung mit den mathematischen Gesetzen zu bringen, in diesem kühn entworfenen Werk besonders zwingend gestaltet sind. *Eberhard Preußner*

FRITZ STEGE: *Das Okkulte in der Musik.* Beiträge zu einer Metaphysik der Musik. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W. 1925.

Für die »okkulte Musikästhetik« ist der Ursprung der Musik »nicht menschlicher, sondern ultramundaner, transzendentaler Natur« (S. 53). Das Ergebnis, die Einschätzung der wirklich erklingenden Musik nur als »Erscheinungsform« berührt sich, wie der Verfasser auch zugibt (S. 82), mit Riemanns Tonvorstellungslehre (man vermißt jedoch hier den notwendigen Hinweis auf E. Kurths Musikanschauung). Der Weg ist aber ein grundsätzlich anderer: Zurückführung dieser Erscheinungsform auf bewegende Kräfte nicht in, sondern außer uns. So ergibt sich die Gliederung des Stoffes: Tellurische, kosmische, transzendentale, magische, spiritistische Musik. Alte und älteste musikästhetische Gedankengänge kommen wieder zu Ehren. Wer nicht, wie der Verfasser von der Rosenkreuzerbewegung aus an den Stoff herantritt, wird vieles kritischer ansehen. Aber das Wertvolle der Arbeit liegt immerhin in der Stoffsammlung zu den einzelnen Gebieten, also etwa zur Geschichte der Lehre von der Sphärenharmonie, dann auch da, wo diese Ästhetik angewandte Wissenschaft wird und zur Beschäftigung mit Schaffensproblemen, mit den Themen »Musik und Traum«, »Magie des konzertierenden Künstlers« und anderen Fragen anregt. Zur historischen Begründung der »Magie des Tones«, der Musik als Wirkung, hätte die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Affektenlehre) ausgiebiger herangezogen werden müssen. In dem Abschnitt »Musik und Mystik« vermisse ich einen Hinweis auf das musikalische Schaffen der hl. Hildegard, dessen Eigenart erst aus der Mystik ihrer Zeit heraus voll verständlich wird. *Willi Kahl*

KARL ERICH SCHUMANN: *Akustik.* (Jedermannsbücherei.) Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau 1925.

Das schwierige, weite Feld der Akustik wird hier vom Standpunkt der neuesten Forschungsergebnisse in Kürze und möglichster Allgemeinverständlichkeit beleuchtet. Dieser neue Band der von Johannes Wolf trefflichst herausgegebenen Sammlung kann allen Studierenden der Musik und überhaupt allen denen, die etwas von den eigentlichen Grundlagen unserer Kunst wissen wollen, nicht warm genug empfohlen werden.

Eberhard Preußner

HELENE RAFF: *Joachim Raff, ein Lebensbild* (Deutsche Musikbücherei Bd. 42). Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Endlich hat Raff einen Biographen gefunden, und zwar in seiner Tochter Helene, die ohne jede bloße Lobrederei und, ohne die Schattenseiten in seinem Charakter zu beschönigen,

sein Lebensbild rein geschichtlich mit großer Kunst und feinem Geschmack dargestellt hat. Mit größter Spannung habe ich es durchgelesen und kann ihm nur höchstes Lob zollen und viele Leser wünschen. Freilich, den Werken ihres Vaters eine kritische Würdigung zuteil werden zu lassen, dazu fühlte sich die Verfasserin nicht geeignet. Hoffentlich findet sich bald eine berufene Feder, die dies nachholt. Von dem reichen Schaffen Raffs, der immer auf Gelderwerb angewiesen gewesen, sehr schlecht bezahlt worden ist und seine besten Jahre dem Unterricht gewidmet hat, ist dem heutigen Geschlecht leider nur noch wenig bekannt; ich selbst, der ich meine musikalische Ausbildung einem Künstler verdanke, der in Raff einen großen Tonmeister gesehen hat, und der ich in meiner Jugend sehr viele Raffsche Werke gehört und studiert habe, muß gestehen, daß ich längst nicht mehr für ihn unbedingt eintreten kann. Aber er wird heute entschieden unterschätzt, vor allem als Sinfoniker und Kammermusikkomponist. Unbegreiflich erscheint es mir z. B., daß seine Suite für Violine und Orchester, von der einst Sarasate drei Sätze stets mit größtem Erfolg vorgetragen hat, gar nicht mehr berücksichtigt wird, daß an seinem Klavierquintett, an seinem ersten Streichquartett, an seiner ersten und vierten Violinsonate die Künstler achtlos vorübergehen. Klavierwerke Raffs, die ein Hans v. Bülow sehr oft öffentlich gespielt hat, können uns unmöglich heute wertlos vorkommen. In Raffs oft uns geradezu tragisch anmutendem Leben, dessen Kindheit recht freudlos gewesen ist, spielt seine Sehnsucht nach einem großen Opernerfolg eine nicht geringe Rolle. Dabei ist es ihm nicht gelungen, die Oper Samson, die er für besonders wertvoll hielt, auf die Bühne zu bringen. Die Partitur, wie so manches andere noch ungedruckte Werk Raffs, liegt in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Sollte sich kein Berufener finden, der das Werk noch einmal auf seine Bühnenfähigkeit prüfte und, falls sich diese ergäbe, zur Aufführung den Mut hätte? Zum mindesten sollten Konzertdirigenten der Ballettmusik aus diesem Samson sich einmal bemächtigen. Am meisten Neues bringt diese Biographie über die segensreiche Wirksamkeit Raffs als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. In scharfer Beleuchtung erscheint sein Verhältnis zu Liszt. Seite 111 wird ein Violinkonzert von Berlioz erwähnt; damit kann doch nur dessen Romance et Caprice gemeint sein. Seite 160 wird von der ersten Sinfonie statt von der als erste veröffentlichten gesprochen; es war in Wahrheit die zweite. Mißverständlich werden Seite 177 die Sonaten für Violine und Klavier als Klaviersonaten bezeichnet. *Wilhelm Altmann*

HANS JOACHIM MOSER: *Musikalisches Wörterbuch.* Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Diese kleine, den Teubnerschen »Kleinen Fachwörterbüchern« eingeordnete Schrift des bekannten Verfassers der »Geschichte der deutschen Musik« füllt insofern eine Lücke aus, als es bisher ein handliches, kurz gefaßtes kleines und wohlfeiles, gleichwohl aber wissenschaftlich zuverlässiges musikalisches Nachschlagebuch nicht gab. Das große Riemannsche Lexikon ist schon durch seinen Umfang und seinen Preis der großen Menge angehender Musiker und musikbeflissener Laien kaum zugänglich. Für diese weiten Kreise empfiehlt sich Mosers sehr sorgfältige, sachkundige Arbeit durch die Fülle der Mitteilung in knappstem Rahmen, durch die Besonnenheit und Reife des Urteils, durch die wissenschaftliche Methode ihrer Fassung. Aber auch den Besitzern einer umfassenden musikalischen Bibliothek wird Mosers Wörterbuch gerade durch die Kürze und schlagende Formulierung seiner Artikel gute Dienste leisten, da es in Sekunden die gewünschte Mitteilung gibt, die man in größeren Werken mit viel mehr Aufwand von Zeit und Mühe suchen muß. *Hugo Leichtentritt*

M. D. CALVOCORESSI: *Musical taste and how to form it.* Verlag: Oxford University Press, London 1925.

Diese kleine Schrift des vielgewandten Verfassers nimmt sich zum Thema die sehr wichtige Frage nach dem musikalischen Geschmack und nach der besten Art ihn zu bilden. Eine ästhetische Frage, die Künstler von Fach und ernsthafte Laien gleichermaßen angeht. Calvocoressi gliedert seinen Stoff in zehn kleine Essays, die zwar dem Ton ihres Vortrags nach vorwiegend an den Amateur sich wenden, dennoch aber auch dem Musiker manche erwünschte klare Einsicht geben können. Das ästhetische Vergnügen, das wir an der Musik finden, wird psychologisch analysiert, und ein jeder der Teilbestände wird für sich erörtert, mit Beispielen belegt. So klärt sich nach und nach der sehr verwickelte und aus vielen Erkenntnissen sich zusammensetzende Begriff des musikalischen Geschmacks. Die Schrift ist ein wertvoller Beitrag zur praktischen Ästhetik der Musik. *Hugo Leichtentritt*

MUSIKALIEN

TRIENTER CODICES: Fünfte Auswahl, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* 31. Jahrgang, Bd. 61. Bearbeitet von *Rudolf Ficker.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien 1924.

Zum fünften Male legt uns die Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich eine Auswahl von Kompositionen aus den sogenannten Trienter Codices vor. Die Musikwissenschaft kann ihr dafür nicht dankbar genug sein. Mit jedem neuen Bande, der ausgewählte Stücke aus diesem unerschöpflichen Repertoire des 15. Jahrhunderts brachte, lichtete sich das Dunkel etwas mehr, das über dieser problematischen Musik lag, und wenn nicht alles trügt, wird auch der neueste das Seine zur Klärung mancher Fragen beitragen. Diesmal handelt es sich ausschließlich um Messen und Messebruchstücke einzelner Meister. Das Hauptinteresse ziehen natürlich wieder die ganz Großen auf sich: Dufay, Dunstable, Binchois. Zu ihnen gesellen sich Ciconia, Lionel, Benet, Bedingham, Forest und andere, zum Teil anonyme Verfasser. — Wer diese Musik gehörig zu deuten versteht, dem treten allenthalben Leistungen ersten Ranges entgegen. Welche edle Linienführung in der Oberstimme des »Et in terra« von Binchois, S. 42, welche Pracht des Klanges in dem feierlich auf- und absteigenden »Patrem« von Dufay, S. 76, welche überraschende Lebendigkeit in seinem konzertierenden »Et in terra«, S. 81, welche fast barocke Kleinarbeit in den Stücken Nr. 60 und 61 von Dunstable und in der großen dreistimmigen Messe von Bedingham! Noch ist die Seele der Musikkultur, für die diese Stücke als Zeugen sprechen, nicht erschlossen, und noch immer kämpfen wir mit der Schwierigkeit, diese Musik klanglich zu deuten. Es ist ein Vorzug des neuen Bandes, daß er in dieser Beziehung nicht vorgreift, sondern — insbesondere bei der Textunterlegung — sich streng an die (oft mehrfach überlieferten) Quellen hält. Gegenüber der Editionstechnik der ersten österreichischen Auswahlbände (1900, 1904ff.) bedeutet das einen großen Fortschritt. Damals glaubte man noch, diese Musik im a cappella-Sinne auffassen zu müssen, und textierte infolgedessen auch die zahllosen untextiert vorhandenen Einzelstimmen. In der neuen Ausgabe scheiden sich gesungene und nicht gesungene Partien aufs sinnfälligste, und wohl niemand wird mehr von reiner Gesangsmusik zu sprechen wagen. Eine Neuerung, die der Unterzeichnete um so freudiger begrüßt, als er selbst sich nicht ganz ohne Schuld daran weiß, bringt der Band damit, daß er die schwankende Metrik der Stücke berücksichtigt und durch entsprechend variierende Setzung der Taktstriche den früher hierbei üblichen Schematismus vermeidet. Wie klar und schön baut sich jetzt ein fortwährend »taktumsetzendes« Stück wie Nr. 34 oder auch Nr. 39 auf, ohne daß die Notationsform des Originals getrübt würde. Richtig ist freilich, daß dem jeweiligen Herausgeber hierdurch eine neue, ihm früher nicht zugemutete Aufgabe erwächst, insofern er gezwungen ist, jedes Stück noch im besonderen auf diesen Punkt hin durchzuarbeiten. Rudolf Ficker hat das überaus schwierige und verantwortungsvolle Geschäft der Herausgabe mit echt wissenschaftlichem Geiste besorgt und sich einen sonderlichen Dank noch dadurch verdient, daß er bei vielen Nummern, denen eine bekannte gregorianische Messenintonation zugrunde liegt, diese durch Sternchen über den Noten aus dem melodisch verbrämten Stimmzuge heraushob. Konsequenz vermisse ich nur in der Setzung der Akzidentalen. Schade, daß das Vorwort sich nur über den neu aufgefundenen Cod. Trid. 93 verbreitet und so gar nicht auf den Inhalt des vorliegenden Bandes Bezug nimmt. Ein paar orientierende Seiten aus Fickers wertvoller Abhandlung im elften Bande der »Studien zur Musikwlssenschaft« wären Eingeweihten wie Uneingeweihten gerade an dieser Stelle sehr willkommen gewesen. *Arnold Schering*

KURT THOMAS: *Messe in a für Soli und zwei Chöre op. 1 (Partitur).* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese begleitungslose Messe, die angeblich in a-moll steht, gruppiert den Messetext fünffach. Kennzeichnend für den jugendlichen Leipziger Autor sind für jeden Teil besondere Kühnheiten der melodischen und harmonischen Durchführung, die vom Herkommen geflissentlich abweichen und in der Seltsamkeit der Wirkung im Messetext selbst durchaus nicht zu motivieren sind. Drei Solostimmen, alternierend immer einen Quintfall tiefer, intonieren das Kyrie mit vier melodischen Ganztonschritten. Der Chorbaß übernimmt die Ganztonreihe, und darüber kolorieren in großen Terzreihen die anderen. Wenn Diskant und Baß die Ganztonfolge in Oktaven übernehmen und die Füllharmonik primitiv sequenziert oder der Septsprung der Melodie ein Neues hinzutut, wird die Angelegenheit eigentlich noch primitiver;

ebenso mit der Ausweichung vor dem Leitton im vorgeblichen a-moll. An frappanten Wendungen und Wirkungen in dieser Häufung von Gesuchtheiten fehlt es auch nicht. Die barbarischen Zusammenklänge überwiegen. Dreiklangparallelen (Quinte oben!) über liegenden Stimmen mehren im Gloria die Verwegenheiten, die spekulativem Zwecke dienen, aber nicht Mittel sind zu tondichtender Einheit: wie im Cum sanctu spiritu die schneidenden Parallelgänge der Figuration zu schreitenden Dreiklängen (Terz oben!) oder im Credo die gleichzeitigen Quint- und Sextparallelen. Weniger aufreizend ist im Sanctus über Orgelpunkten (tief D!) die Dreiklangfiguration drüber. Mit Einschluß des Osanna samt seiner Imitationsfreiheit ist dieses Stück eine wirksame Nummer — mit Relation zu verstehen! Eine Wiederkehr von Früherem erst im Schlußstück beim Da nobis, das herkömmlich zum Kyrie-Gedanken sich wendet. Klein ist im ganzen die tonkünstlerische Idee, groß der Aufwand an problematischen Dingen als Selbstzwecktechnik. Es hält schwer, an die Empfangsbereitschaft gegenüber solchen Problemen zu glauben. *Wilhelm Zinne*

HERMANN GRABNER: *Weihnachtsoratorium. Dichtung von Margarete Weinhandl für Soli, Chor, Orgel und Orchester.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Hier ist der Versuch gemacht worden, die wunderbare Geschichte der Geburt Christi in neuer poetischer und musikalischer Form vor uns erstehen zu lassen. Die Dichterin verzichtet auf das Bibelwort. Sie gestaltet frei aus eigener Phantasie und bringt manchen interessanten Zug zu den uns so vertrauten Begebenheiten. Aber man darf auf der anderen Seite nicht außer acht lassen, daß sie den einfachen Handwerkern und Hirten hohe Worte in den Mund legt, die sie wohl kaum gehabt haben können, und so die Naivität, die doch gerade das Anziehende der Bibelerzählung ist, verlorengehen läßt. Eine Handlung in drei Bildern wird das Ganze genannt. »Die Wandernden«, die »Suchenden«, »Die Seligen«. Die Hauptrolle hat der Chor, die Solisten Maria (Sopran), Joseph (Bariton) und die vier Hirten haben nur episodische Geltung. Der Chor beschreibt, stellt seine Betrachtungen an und schließt jedes Bild mit äußerst effektvollen Lobgesängen ab. Die Musik trägt kein atonales, aber ein durchaus modernes Gewand und hat einen festumrissenen Stil. Der Komponist lebt mit inniger Wärme in seinem Vorwurf. Voll hoher Leidenschaft sind die Gesänge der Maria, so daß sie fast etwas Theatralisches annehmen. Diese Eigenschaft treibt ihn so weit, daß er öfter die Grenzen dessen überschreitet, was man dem Chor in bezug auf Treffsicherheit und Umfang der Stimmen zumuten kann. Ein jeder Praktiker weiß z. B., daß man von den Chorsopranen nur auf Kosten des Mißglückens die hohen h, c und gar des verlangen kann, auch wenn sie mit FFFFF bezeichnet sind. Die knappe Illustrierung durch das Orchester ist, nach dem Auszug zu urteilen, das Werk eines Meisters. Jedenfalls haben wir es hier mit einem interessanten, neuartigen Werke zu tun, welches überall die größte Beachtung verdient.
Emil Thilo

ARNOLD SCHÖNBERG: *Fünf Klavierstücke op. 23* und *Serenade für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme op. 24.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Vor noch nicht ganz zwei Jahren schrieb der Unterzeichnete in der Zeitschrift für Musikwissenschaft: »Die dichterische und essayistische Form der Aussprache nimmt bei Schönberg immer mehr zu und behält schließlich ganz die Oberhand. Der spekulative Denker, der Dichter und Maler hat den ursprünglichen Musiker vollkommen absorbiert.« Das Erscheinen der beiden obengenannten Werke gibt dem scheinbar Unrecht. Scheinbar, denn in Wirklichkeit setzt Schönberg in ihnen nur mit eiserner Konsequenz den Weg fort, den er von Anfang seines Schaffens an zielbewußt eingeschlagen und der bei einem solchen Tempo der Entwicklung zum Ende führen muß: in die Regionen des Unklanglichen, in ein von allem Klang abstrahierendes Musikdenken. Es ist eine neue Kompositionstechnik, die hier angewandt ist. Eine Grundgestalt, eine Folge von Tönen wird festgehalten, aber rhythmisch variiert, erklingt dann als Summation in Akkorden, verkoppelt die Grundgestalt in verschiedener rhythmischer Form oder mit deren Transpositionen, nimmt die Folge der Töne krebsgängig. Die Negation aller Nur-Begleitstimmen, wie sie beim Streben ins wieder und allein Polyphone Erscheinung wurde, ist hier bis zum äußersten getrieben. Nun erhebt sich die Frage, wie weit die Psyche fähig ist, auf diesem Wege zu folgen, wie weit aber Beiwerk rhythmischer oder klanglicher Natur notwendiges Übel ist. Es wird dieser

neuen Kunst Schönbergs sicher der Vorwurf des zuviel Konstruierten und des intellektuell allzusehr Belasteten nicht erspart bleiben. Sehr zu Unrecht; denn die Konstruktivität spielt — ob bewußt oder unbewußt, das ist erst sekundär von Wichtigkeit — bei allem Kunstschaffen eine ausschlaggebende Rolle. Das Problem scheint vielmehr zu lauten: ist es eine Konstruktivität, die zu locker im Klangempfinden verankert ist? Oder haben wir in dieser Musik nur die Manifestation eines Klangempfindens, das wesentlich anders als das bisherige geartet ist, dessen Klangsinnlichkeiten andere als die seither gewohnten sind? Vielleicht ist diese Musik erst einer Menschheit konform, deren Musikerleben ein ganz anderes, mehr gedanklich, linear, ja optisch geartetes als akustisch-klangliches ist. Bisher scheint dieses neue Können allen überlieferten akustischen Gesetzen zu spotten, einzig erklärlich bisher daraus, daß Schönbergs Zusammenklänge gar nicht Akkorde im bisherigen Sinne bedeuten, als vielmehr eine Summation von Tonstrebungen. Wie weit nun kann zugunsten melodisch-polyphoner Summationen das Harmonisch-Klangakustische zurückgeschaltet werden? In der Erkenntnis dessen liegt zum einen der Schlüssel für die Entscheidung über Wert und Sinn dieser Werke, wie zum anderen in der Aufdeckung der Parallelitäten zwischen psychischem Ablauf und dem Ablauf dieser linearen Verschlingungen. Von Interesse ist es, zu bemerken, wie bewußt bei der Konzeption sprachakustische Vorstellungen hineinspielen: man sehe die rein metrischen Zeichen der Spielanweisung in den Klavierstücken, die Anweisung, »so daß zwei betonte Sechzehntel nacheinander kommen *(Spondeus)*«, auf Seite 18 ebendort, wie in der Serenade beispielsweise die Bezeichnung im Variationssatz S. 26, Takt 5 und 6 im Violoncello, Zeichen, die mannigfach wiederkehren. Man kann auf die nächsten Werke Schönbergs, die diese Konstruktivität in noch gesteigertem Maße aufweisen sollen, gespannt sein. Für eingefleischte ästhetisierende Schreibtischformalisten müßte solche Kunst eigentlich einen unerhörten Gipfel bedeuten. *Siegfried Günther*

SERGEI LJAPUNOFF: *Sextett für Klavier, zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß op. 63.* Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig.

Der im vergangenen Jahre verstorbene Ljapunoff gehörte zu den seltenen Künstlern, die nicht alterten. So verbindet sich denn in diesem neuen Werk (das letzte ist eine Geschichte der Klaviermusik) die lodernde Leidenschaftlichkeit eines jung gebliebenen Herzens mit der reifen Meisterschaft eines großen und erfahrenen Könners. Machtvoll sind die beiden Ecksätze aufgebaut; offensichtlich erstreben sie orchestrale Wirkungen, und da der Komponist sich glänzend auf virtuosen Klaviersatz versteht, erzielt er eine berauschende Klangfülle. Das Scherzo steht vor dem langsamen Satz, einem Notturno; es ist ein geradezu geniales Tonstück mit frappanten Effekten und wiederum ganz orchestral gedacht; einmal imitiert das Klavier die schnellen Figuren einer Flötenstimme zu einer Kantilene der Streicher, ein andermal ersetzt es den Chor der Blechbläser, dann wieder umrankt es mit harfenartigen Figuren ein kontrapunktisches Gewebe, oder es übernimmt die thematische Führung. Noch nie ist bei einem Kammermusikwerk das Klavier in so überraschend vielseitiger Weise verwandt worden. Während sich sonst der Klavierklang mit dem Streicherklang nicht gut mischt, so daß in vielen Kammermusikwerken ein ästhetisch fast unmögliches Nebeneinander bestehen bleibt, ist hier neben scharfen Kontrasten zugleich eine ideale Verschmelzung erreicht und ein neuer Stil geschaffen worden. Freilich können die Intentionen des Komponisten nur verwirklicht werden, wenn sechs ausgezeichnete Musiker zusammenwirken. Das Werk enthält viele gefährliche Stellen. Ein Streicherunisono, das im Orchester immer einwandfrei herauskommt, ist bei solistischer Besetzung selten von guter Wirkung; und die Tonarten, die der Komponist gewählt hat (5♭ und 6♯) erschweren eine völlig reine Tongebung. Im Notturno hat das Klavier zuweilen gebrochene Akkordfiguren in sehr tiefer und dann wieder in sehr hoher Lage. In der Tiefe werden sie leicht verschwommen und zu massig klingen, wenn der Pianist sich seine Aufgabe leicht macht und das erforderliche subtile Legatospiel einfach durch das Pedal ersetzt. Bei der Bedeutung des Werkes wäre zu wünschen, daß die ersten über den Erfolg entscheidenden Aufführungen nicht, wie üblich, nach einer einmaligen Verständigungsprobe erfolgten, sondern mit größter Sorgfalt vorbereitet würden. *Richard H. Stein*

ADOLF WATERMAN: *op. 11 Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Entschieden schon mehr als eine starke Talentprobe, ein durchaus der Beachtung

wertes Werk. Wenn der Komponist auch innerlich vor allem zu Schumann und Brahms sich hingezogen fühlt, so bewegt er sich in der Harmonik, ohne sich jedoch ins Lager der Atonalitätsfreunde zu begeben, und besonders in der Rhythmik durchaus modern. Er verschmäht es, seinen vier Sätzen einen Grundtakt vorzuzeichnen, wechselt sehr viel den Takt (die Kombination von $^3/_4$ und $^4/_4$, also $^7/_4$ liebt er besonders), bleibt aber bisweilen doch eine Weile in der gleichen Taktart. Seine Erfindungsgabe ist stark, sowohl in bezug auf getragene wie auf kapriziöse Melodik. In dem ersten Satz finden wir neben elegischen auch dramatische Stellen. Das sehr pikante Scherzo hat eine einschmeichelnde Melodie im Mittelteil erhalten. Warm empfunden ist der langsame Satz namentlich in seinem Larghettoteil. Das stürmisch sich gebende, aber auch auf Lyrik nicht verzichtende Finale ist großzügig. Im Konzertsaal dürfte diese Sonate entschieden einen starken Eindruck hinterlassen; sie ist zwar keineswegs leicht, aber doch so gehalten, daß sich Freunde guter Hausmusik mit ihr beschäftigen können und bald an ihr Freude haben werden. *Wilhelm Altmann*

FRITZ LISSAUER: *op. 45 »Die Nonne«.* Ballade von Lulu v. Strauß und Torney.

RICHARD WINTZER: *op. 26. Sechs neue Lieder und Gesänge.*

GEORG WOLFSOHN: *Lieder aus der chinesischen Flöte.* Sämtliche Werke im Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die Ballade von Lulu v. Strauß und Torney, Musik von Fritz Lissauer op. 45. Deutlich genug spricht sich hier die Bitternis eines verfehlten Frauenlebens aus; sie wird aber wesentlich gemildert durch geschickte Verwertung eines altkirchlichen Wiegenliedes puer natus in Bethlehem, das Maria an der Krippe singt.

Sechs neue Lieder und Gesänge von Richard Wintzer op. 26. Die Klavierbegleitung erfaßt geschickt den Stimmungsgehalt des Gedichts; von dem düstern »Wenn die Schatten wachsen«, wo tief im Baß die Dommel klagt, bis zum hellen anmutigen »Knabe, Frühling«. Auch wie M. Mittelstaedts Gretel ihren Hans uzt, wird glücklich mit natürlich sich gebendem Humor getroffen.

Für die Lieder aus der chinesischen Flöte von Hans Bethge, von Georg Wolfsohn in Musik gesetzt, fehlt mir jedes Verständnis. Wenn im Texte von duftenden Blumen die Rede ist, hebt die Klavierbegleitung mit absichtlich scheußlichen Klängen an, daß man sich schleunigst zu den folgenden retten mag, die sich weniger ungebärdig anlassen. Nr. 5 überrascht sogar durch die anmutige Erfindung. Wer in Liederliteratur der modernen Musik wohlbewandert ist, rechnet diese Wolfsohnschen zu der Art, von denen gerade sechs auf ein halbes Dutzend gehen. Die Ausstattung dieses Heftes erfreut durch sinngemäße, geschmackvolle Anordnung des Titelblattes.

E. E. Taubert

FRITZ JÖDE: *Der Kanon. Ein Singbuch für Alle. 1. und 2. Teil.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1925.

JOHANN STADEN: *Der Kuckuck und die Nachtigall. Deutsches Lied zu vier Stimmen. (Beihefte [Nr. 8] zum »Musikanten«, herausgegeben von Fritz Jöde.)* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1925.

WALTER REIN: *Guten Morgen! Zwölf Kanons.* Verlag: Julius Zwißler, Inh. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1925.

HERMANN REICHENBACH: *Liebeslied in achtzehn Variationen zum Singen und zum Spielen auf allerlei Instrumenten.* Verlag: Julius Zwißler, Inh. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1925.

Alle diese Werke verfolgen das Ziel, unser Volk, insbesondere unsere Jugend, wieder zum wahrhaften Musizieren zu führen, zum Singen und Spielen polyphoner Werke anzuhalten. In umfassender Weise gelingt dies der Kanonsammlung von Jöde, die die schönsten Beispiele vom Sommerkanon und den Niederländern an bis zu Mozart, Beethoven und Cherubini enthält. Dieses fröhlich durch die Musikgeschichte hindurchsingende Büchlein mit seiner unerhörten Mannigfaltigkeit des musikalischen Stiles, des Textes und der Stimmungen empfiehlt sich von selbst und nimmt dem Worte Kanon den strengen, allzu gelehrsamen Klang gründlichst. — Die Neuausgabe des Stadenschen Singstreites rechtfertigt sich schon durch den zeitgemäßen Inhalt des Textes, der obendrein in eine äußerst bewegte musikalische Sprache gekleidet ist. — Das Liebeslied von Hermann Reichenbach interessiert durch seine kühne Stimmführung und die Kraft seiner Melodiebogen. Das Freilassen der Ausführungsmöglichkeiten bei all diesen Kompositionen erinnert glücklichst an die Praxis der vorbachschen Zeit. Es ist Musik, die man vokal und instrumental selbständig besetzen kann.

Eberhard Preußner

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER

BERLIN: Die fristlose Entlassung des Intendanten der Berliner *Staatsoper Max v. Schillings* ist eine Tatsache, die diesmal an Stelle aller künstlerischen Ereignisse zu treten hat. Das führerlose Institut wird indes von dem Geheimrat *Winter* und dem Generalmusikdirektor *Ernst Kleiber* verwaltet.
Es ist zu früh, dem Intendanten v. Schillings einen Nekrolog zu schreiben; wenn es auch wohl so gut wie sicher ist, daß er nicht mehr auf seinen Posten zurückkehrt. Welche Folgen das Ereignis für die Zukunft hat, läßt sich noch nicht sagen. Lediglich der Nachhall der Empörung feststellen, den die unerhörte Art der Entlassung hervorgerufen hat. Die Bureaukratie in ihrem Verhältnis zur Kunst scheint bloßgestellt. Aber es ist nicht ausgeschlossen, daß die Bureaukratie siegreich bleibt.
Nicht wenig zu dieser Aufkündigung des Intendanten der Staatsoper hat zweifellos das Dasein und der Aufschwung der *Städtischen Oper* unter *Bruno Walter* unabsichtlich beigetragen. Hier ist auch als neue künstlerische Tat eine Aufführung der »Iphigenie in Aulis« zu verzeichnen, die eine Neuschöpfung bedeutet. Man mag über die Wiederbelebung Glucks denken, wie man will: das Monumentale dieser Kunst ist durch Bruno Walter so vermenschlicht, der Stil solcher Vermenschlichung auch auf der Bühne mit so viel Folgerichtigkeit durchgeführt worden, daß für diesen Abend und für eine Reihe weiterer stärkste Wirkung von dieser »Iphigenie« ausgeht. Man hatte sich von der Staatsoper *Delia Reinhardt* für die Titelrolle ausborgen müssen. In all ihrer Lieblichkeit erfüllte sie nicht höchste Erwartungen. Aber die *Olszewska*, *Max Schipper*, *Martin Oehmann*, *Desider Zador* vereinigten sich zu bester Gesamtwirkung, und die von Professor *Praetorius* aus München vorgeschriebene Ausstattung entsprach durchaus einem gebildeten Geschmack. *Adolf Weißmann*

AMSTERDAM: Die hiesige *Wagner-Vereinigung* veranstaltete zwei Festvorstellungen der »Meistersinger von Nürnberg«. Das *Concertgebouw-Orchester* und der einzigartige »*Toonkunst*«-Chor wetteiferten mit einem Solistenensemble von bestem Gehalt. Von den vorzüglichen Kräften verschiedener deutscher Bühnen seien besonders gerühmt: *Friedrich Schorr* als Hans Sachs, *Willy Sonnen* als Kothner, *Eduard Kandl* als Beckmesser und *Carl Seydel* als David, während der 60jährige Holländer *Jacques Urlus* ein bewundernswert jugendlicher Stolzing war. *Ludwig Hörth* von der Berliner Staatsoper führte die Regie mit großem Geschick. *Karl Muck*, der die musikalische Oberleitung hatte, gestaltete das Drama mit überlegener Meisterschaft.
Rudolf Mengelberg

BARMEN-ELBERFELD: Die leidige Tatsache der kurzfristigen Verträge nötigt auch die Wuppertaler Bühnen dazu, den Spielplan jedes Jahr neu aufzubauen. Diesmal verstand sich das durch den Wechsel der Leitung von selbst. Unter dem neuen Intendanten *Otto Henning* wird emsig, zielbewußt und mit bemerkenswertem künstlerischem Erfolg gearbeitet. Wir haben endlich in *Georg Salter* einen eigenen Bühnenbildner bekommen, der das Wesentliche einer Szene sicher und ohne Übertreibungen erfaßt, freilich im Streben nach Verengung des Raumes teilweise zu weit geht. *Karl Stangs* Regie belebt das Interesse durch manchen umstrittenen Einfall. Unter den gesanglichen Kräften überragen einige den bisherigen Durchschnitt erheblich. — Zum erstenmal (!) erschien der Pariser »Tannhäuser« in einer musikalisch schönen Aufführung unter *Fritz Mechlenburg*. Glucks »Pilger von Mekka« unter *Ernst Hohlfeld* halten sich trotz der Ähnlichkeit mit Mozarts »Entführung« durch ihre köstliche Musik. Besonderen Dank verdient bei dem Mangel an guten komischen Opern die Aufnahme von Humperdincks »Heirat wider Willen«. Auch hier krankt ein wirkliches Lustspielmotiv textlich neben mancher Breite an dem traditionellen deutschen Pech des 3. Aktes, sonst wäre das Werk gewiß überall Repertoirestück; denn die Musik gehört mit ihrer Fülle von warmen lyrischen wie geistreich-humorvollen Einfällen und der klaren, durchsichtigen Instrumentation zum Besten, nicht nur von Humperdinck, sondern der deutschen komischen Oper überhaupt. Fritz Mechlenburg hat für diesen Stil die nötige leichte Hand, und da auch auf der Bühne alle Kräfte an ihrem Platz waren, so entstand eine Aufführung, die noch immer das Entzücken der Hörer bildet.
Walter Seybold

BASEL: Unter der neuen Leitung von *Rudolf Schwabe* und *Oscar Wälterlin* zeigt die Baseler Oper ein entschiedenes Aufwärts der künstlerischen Tendenz, das sich in zwei

Erstaufführungen vollkommen heterogener Werke überzeugend und erfreulich dokumentierte. Sowohl *Carl Futterers* komische Oper »Don Gil mit den grünen Hosen«, wie die mährische Nationaloper »Jenufa« von *Leoš Janáček* fanden eine hochklassige Wiedergabe. Bestach erstere durch seltene Leichtigkeit der Diktion, spielerische Laune und kluges Betonen der reichen, naturwüchsigen Melodik, so fesselte die dramatisch wuchtige Schöpfung Janáčeks durch ihre innere Spannung, plastische Charakterisierung und eine Durchschlagskraft, der man sich nicht zu entziehen vermochte. Beiden Werken lieh *Gottfried Becker* sein überlegenes Können als zielsicher gestaltender musikalischer Leiter. Dem an sich glücklich gegliederten Spielplan gereichte Donizettis reizvoller »Liebestrank« zu ganz besonderer Zierde. *Gebhard Reiner*

BRAUNSCHWEIG: Der neue Intendant des Landestheaters *Ludwig Neubeck* beherrscht nicht nur das hiesige öffentliche Musikleben, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit ganz Norddeutschlands auf die alte Welfenstadt an der Oker. Die Richard Strauß-Festwoche bildete den Höhepunkt aller Veranstaltungen dieser Spielzeit. Im »Rosenkavalier« und in »Salome« feierte Strauß als Dirigent und Komponist stürmische Triumphe, die in den genannten Opern und im »Intermezzo« *Franz Mikorey* mit ihm teilte. Gegen die ursprüngliche Absicht, alle Werke mit eigenen Kräften zu bestreiten, mußten infolge von Erkrankungen *Irene Eden* und *Margarete Arndt-Ober*, *Liane Martini*, *Herta Stolzenberg* und *Joseph Correck* als Gäste einspringen. Den Liederabend, in dem Strauß die Klavierbegleitung übernommen hatte, leitete der Intendant durch einen inhaltreichen, formvollendeten Vortrag über »Leben und Schaffen des Meisters« ein. Nach Schluß fand eine außergewöhnliche Ehrung im Festsaale der Burg Heinrichs des Löwen statt. *Ernst Stier*

BREMEN: Nach langer Ereignislosigkeit bringt ein neuer Intendant, *Willy Becker*, endlich neue Hoffnungen und neues Leben in den an künstlerischen Kräften wirklich gut versehenen großen Opernapparat des Stadttheaters. Was fehlte, war der eigene starke geistige Impuls einer zielbewußten Persönlichkeit. Und die scheint mit dem neuen Intendanten eingezogen zu sein. Aber es bedarf einer gründlichen Durchdringung und Aufrüttelung, eines vorsichtigen Abbaus und stetigen Aufbaus aller Kräfte. Das geschieht nicht von heute auf morgen. Der Auftakt mit der persönlichen Neueinstudierung des »Fidelio« durch Becker war sehr bestechend und ließ alle ernsteren Musikfreunde erstaunt aufhorchen. Ein feuriger Unterstrom hob die Aufführung von Szene zu Szene bis zu einer strahlenden Manifestation des himmelstürmenden Genius empor, wie er hier noch nicht erlebt wurde. Nicht das neue Bühnenbild, nicht die Streichung der fatalen Roccoarie, nicht die große Leonoren-Ouvertüre, als breiter Ausklang der übergroßen dramatischen Wucht des Kerkeraktes war das Entscheidende, sondern der feurige Geist und Wille des neuen Herrn. Er war lebendig im Orchester (*Manfred Gurlitt*) und auf der Bühne (*Violetta Hoffmann* als Fidelio und *Peter Jonsson* als Florestan). Dieser starke Auftakt flaute dann zwar im aufgefrischten, herkömmlichen »deutschen«, will sagen italienischen Verdi-Puccini-Spielplan ab. Erst die gute Aufführung von Janáčeks volkstümlich echter »Jenufa« brachte wieder Leben; gewiß nicht atemraubendes, aber musikalisch interessantes. Man fühlt, daß die reinigende, ausstäubende und aufbauende Hand am Werk ist, und wartet zunächst noch die Entwicklung ab. Der Wille ist da, bei der Leitung und beim Publikum.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Die »Ruinen von Athen«, die *Turnau* schon als Staatsopernregisseur den Wienern aufgebaut hatte, wurden jetzt auch uns gezeigt, nicht zu unserem besonderen Vergnügen. Der große Name Beethoven deckt zwar diese »Ruinen«, aber zugleich erhebt er Anklage gegen den Mischmasch von romantischem Singspiel und antikisierendem Ballett, den Richard Strauß und Hugo v. Hofmannsthal hier angerichtet haben. Sicherlich besteht zwischen Beethovens »Geschöpfe des Prometheus« und dem nichtssagenden Tanzbild, das den zweiten Aufzug der »Ruinen« bildet, keine innere Verbundenheit. Bescheidener und niedlicher, aber künstlerisch einheitlicher sind die »Petits Riens« Mozarts, die in einer adretten, durch *Helga Swedlund* besorgten tänzerischen Einkleidung die »Ruinen von Athen« begleiteten. Mit den »Meistersingern« und den beiden ersten Gliedern des »Ringes« hat sich *Fritz Cortolezis* als temperamentstarker Orchesterleiter eingeführt.

Zum 100. Geburtstage von Johann Strauß brachte Turnau außer einer kleinen Morgenfeier (mit einem erstaunlich nüchternen Vor-

trag des Wiener *Paul Stefan*) eine Wiederbelebung von Straußens erster Operette »Indigo« in ulkiger szenischer Aufmachung. Zu retten ist das sinnlose Textbuch selbst durch solche Bemühung nicht, und auch die Partitur gehört am Ende nicht zu den besten Eingebungen des Schöpfers der »Fledermaus«. Die Aufführung geriet unter *Helmut Seidelmanns* ehrenfestem Taktstock so günstig, wie sie mit des Wiener Dialektes nicht mächtigen Opernsängern geraten konnte. *Erika Stoß*, *Karl August Neumann*, *Karl Rudow*, *Julius Wilhelmi* zeigten sich bei guter parodistischer Laune. *Erich Freund*

DESSAU: Sganarell, Opera buffa in einem Aufzuge von *Wilhelm Grosz*, wurde hier zur *Uraufführung* gebracht. Die Handlung, von *Robert Konta* frei nach Molière gestaltet, spielt im 18. Jahrhundert in einer kleinen Stadt des Südens. Sganarell, ein alter, reicher Junggeselle, wird durch einen Drachen von Haushälterin übel geplagt. Er beschließt, auf der Stelle zu heiraten. Seine Wahl fällt auf die blutjunge, aber sehr kokette Dorimene, die wiederum einen jungen, doch sehr armen Liebhaber, Lykast, besitzt. Zur rechten Zeit just noch erkennt Sganarell, daß er von den beiden hinters Licht geführt werden soll. Resigniert verzichtet er auf sein erhofftes Eheglück und gibt Lykast und Dorimene großherzig zusammen. Diese kleine, reizende Buffonerie erhält durch das Auftreten von zwei grotesken, sich fortwährend streitenden Musikgelehrten und durch die Mitwirkung einer Zigeunerbande noch einen weiteren, echt lustspielartigen Aufputz. Die Musik von Wilhelm Grosz, durchaus neuzeitlich gehalten, ohne dabei in den Fehler krankhafter Hypermodernität zu verfallen, besitzt eine ausgesprochene Eigennote und schließt sich mit dem Sujet harmonisch zusammen. Obwohl sie im allgemeinen in feiner Ziselierung mehr stimmungsuntermalend wirkt, nimmt sie doch hier und da, besonders in der Liebesszene zwischen Dorimene und Lykast, einen starken lyrischen Aufschwung mit reicher Verinnerlichung des seelischen Ausdrucks. Überaus charakteristisch sind in musikalischer Hinsicht die Zigeunerszenen behandelt. In richtiger Erkenntnis der Sonderstellung des Librettos hatte Intendant *Hartmann*, der das Werk in Szene setzte, das Ganze in den Rahmen einer Harlekinade gespannt, zu der *Löffler* in expressionistischer Manier typische Bühnenbilder und Figurinen entwarf. Durch *Franz v. Hößlin* kam das Musikalische zu seinem vollen Recht, nur hätte das Spiel des Orchesters einen noch leichteren Fluß vertragen. Alle Mitwirkenden waren mit ganzer Lust und Liebe bei der Sache. *Strauch*, ein trefflicher Sganarell, *Voth* eine reizende kapriziöse Dorimene mit virtuoser Koloraturfertigkeit, *Nietan*, ein ausgezeichneter Lykast; nicht minder vorzüglich *Kämmel* und *Borlonek* als die beiden Musikgelehrten, *v. Bomhard* als Geronimo mit ausgesprochener Harlekinbeanlagung, und die anderen ebenfalls gut samt und sonders. Die Zuhörerschaft nahm die Neuheit mit lebhaftester Zustimmung auf und rief den anwesenden Komponisten oftmalig beifallsfreudig. *Ernst Hamann*

DORTMUND: Die Erstaufführung des Schelmenspiels für Musik, das *Bernhard Schuster* unter dem Titel »*Der Dieb des Glücks*« geschaffen hat, hinterließ an unserem Stadttheater in wohlgelungener Aufführung den besten Eindruck. Es handelt sich um das Werk eines Könners, das in der lebhaften, freilich mehr romantischen als lustigen Handlung, mit den durchaus nicht leichten Gesangs- und Spielpartien, wie mit dem farbigen, lebensvollen Orchester (dem der »Meistersinger« ungefähr) dem Garten der komischen Oper ein neues, charakteristisches Blühen zuführt. Neben dem reichen Parlandostil finden sich sehr geschickt eingearbeitete, geschlossene Formen, die für unser Empfinden noch lyrischer und volkstümlicher sein könnten. Doch lebt viel vornehme Eigenart auf; Anklänge, die ja an sich wenig besagen, findet man kaum, wenn auch die guten Vorbilder von Wagner und Richard Strauß mitunter erkennbar werden. Originell sind besonders die Ensemble- und Chorszenen behandelt. Das heitere Werk war von *Willi Aron* hübsch und farbig in Szene gesetzt, von *Carl Wolfram* lebhaft und sicher geleitet. Außer dem tüchtigen Orchester sowie dem tapferen Chor ist die ausgezeichnete Leistung des neuen lyrischen Spieltenors *Gustav Wünsche* in der Titelpartie zu rühmen: der junge Ritter, der die schon lachenden Erben übertölpelt und sich durch einen lustigen Streich sein Glück, die holde Jugendgespielin selbst gewinnt. Doch auch diese, *Julia Röhler*, hielt sich gut, anmutig und musikalisch fein. Die übrigen Aufgaben sind mehr oder weniger untergeordneter Art. Der anwesende Autor und Komponist wurde mit den Hauptmitwirkenden viele Male hervorgerufen.

Mit einer trefflichen, neu inszenierten Aufführung des »Fliegenden Holländer« hatte

man unsere Opernspielzeit eröffnet. Später folgte der »Lohengrin«, leider weniger schön, als Mysterium, aber in manchem recht stimmungslos stilisiert, »Tannhäuser«, »Tiefland«, Verschiedenes von Verdi, »Wildschütz« und »Evangelimann«. Als Dirigenten fungierten, meist recht sicher und schwungvoll, *Wolfram* und *Krips*, als Regisseur *Willi Aron*. Die Hauptkräfte auf der Bühne waren die Damen *Orff-Solscher*, *Ulbrig*, *Röhler*, *Gorsky* und *Mugell*, sowie die Herren *Günther-Braun*, *Lukacs*, *Wünsche*, *Lohmann*, *Guggenbühler*, *Borck* und *Bodmer*. Die Bühne kämpft trotz guten Besuchs mit materiellen Schwierigkeiten.

Theo Schäfer

DRESDEN: Als *Uraufführung* gab es eine Pantomime »Die Elixiere des Teufels« nach E. T. A. Hoffmann von der hiesigen Ballettmeisterin *Ellen Cleve-Petz* mit Musik von *Jap Kool*. Obwohl das Szenarium ganz geschickt gemacht ist, zeigt sich doch wieder, daß Hoffmanns Phantastik sich kaum für die Bühne einfangen läßt. Die romantisch durcheinanderwirbelnde Fülle der Gesichte des Romans ist in der Pantomime zum Gerippe einer »Handlung« skelettiert worden, die trotz allen Zauberspuks teils nüchtern wirkt, teils aber fatal nach Kino und Revue schmeckt. Dazu kommt, daß die Musik von Jap Kool mit einem Überaufgebot von Mitteln das Ohr ermüdet und dabei völlig in einem geistig naiv genügsamen Impressionismus versandet, ohne irgendwie einen bedeutsameren inneren Aufschwung oder ein individuelles Gepräge zu finden. Die Aufführung war als regietechnische Leistung *Ellen Cleves* und *Georg Kiesaus* bewundernswert; auch *Adolf Mahnke* als Schöpfer der Bühnenbilder, *Max Hasait* als technischer Leiter und *Leonhard Fanto* als Kostümier zeigten wieder einmal, was die Dresdener Oper in solchen Dingen zu leisten vermag. Weniger dankbar war die Aufgabe *Kurt Strieglers* als Kapellmeister, doch holte er mit dem prachtvollen Dresdener Orchester aus der Partitur heraus, was sich irgend herausholen ließ.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Die gegenwärtige Spielzeit brachte als erste Neueinstudierung Bellinis »Norma«. *Friedrich Schramms* Bearbeitung des Stoffes im Sinne seiner Urfassung wich von der Betonung des Dramatischen, das Mottl einst unter Opferung der Ziergesangspartien zum Primat erhoben hatte, ab. Dafür wurde jetzt der Kurswert der Bellinischen Melodie durch das Zur-Blüte-bringen des Gesanglichen wiederhergestellt, wodurch das Naturalistische der Handlung in die zweite Linie rückte. Auf diesem Wege erhielt das Spiel mehr feierlichen Charakter, und alles gruppierte sich um die großen Gebetsaufzüge der Eckbilder. So gewann man den wertvollen Eindruck, ein Oratorium szenisch belebt zu sehen. Neben dem Spielleiter hatte Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* auf die Deutung der melodischen Schönheiten der Partitur unter weiser Zurückhaltung bei leidenschaftlichen Momenten größte Sorgfalt verwendet. Bedeutendes Können warfen endlich die an *Sofie Wolfs* Stelle verpflichtete Hochdramatische *Maria Satzinger* (Norma), *Olga Tschörner* (Adalgisa), *Alexander Gillmann* (Severus), *Robert von der Linde* (Orovist) und die von *Richard Hillenbrand* durchgehend verläßlich studierten Chöre in die Wagschale.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Den Geburtstag von Johann Strauß hat man leider fast ganz zu feiern vergessen. Dagegen wurde mit großem Glück versucht, der Kammeroper im intimen Kleinen Haus eine Heimstätte zu bereiten. Zu diesem Zweck war Mozarts Figaro ausersehen. Obwohl einzelne Kräfte den durch die ungewohnte Umgebung bedingten feinnervigen Stil nicht völlig zu meistern wußten, verlief die Aufführung unter *Erich Orthmanns* Leitung vorwiegend sehr harmonisch und erfreulich. Eine Neueinstudierung von Tristan und Isolde wurde durch die musikfremden Bühnenbilder von *Anke Oldenburger* peinlich beeinflußt. Stilisierung am rechten Platz in allen Ehren — aber *das* war in seiner nüchternen Konstruktivität, die sich von Akt zu Akt steigerte, ganz entschieden übers Ziel geschossen.

Francesco Malipieros dreiteilige »Orpheide«, deren Mittelteil vor einigen Jahren bereits von Aachen herausgebracht wurde, gelangte zur *deutschen Uraufführung*. Ein Werk, das an Problemen so überreich ist wie kaum ein zweites in der ganzen Literatur. Schade, daß den beiden Eckwerken allerlei Konstruiertes und Ergrübeltes anhaftet; der Hauptwert des Ganzen liegt unstreitig im Mittelteil: den »Sieben Liedern«. Der Schwerpunkt ist ganz auf das Liedhafte verlegt. Volkstümliche Elemente machen sich hier geltend, in denen der Gesang unter Vermeidung einer Grenzscheide zwischen rezitativischer und arioser Form nach echt italienischer Art frei ausströmt. Das Orchester — zumeist sehr durchsichtig und locker behandelt — ist von hohem klanglichen Reiz; die

Fesseln der Tonalität werden nur dann gesprengt, wenn der Bühnenvorgang es erfordert. Die Trennung vom Hergebrachten geht so weit, daß der Singende (die Szenen sind vorwiegend monologisch) dem Bühnenvorgang, der sich nie bis zur »Handlung« verdichtet, zumeist fernsteht. Dieser ist statt dessen fast ausschließlich stummen Personen übertragen. Die instrumentalen Zwischenspiele, unter denen einige hochbedeutende sind, leiten geschickt von Szene zu Szene über. Diese selbst sind mitunter von eigenartiger fesselnder Objektivität erfüllt, so etwa im dritten Bilde: ein Glöckner begleitet eine Feuersbrunst völlig uninteressiert mit einem grotesken Liedchen. Gerade aus diesem Mittelteil leuchten einige Stücke als Perlen neuartiger Musik mit ihrem seltsam matten Glanz hervor. Dagegen bringt völlige Theaterfremdheit den letzten Teil mit seiner ironischen Verteidigung der ethischen Bedeutung des Theaters um die erforderliche Wirkung. Die Aufführung ließ deutlich die liebevolle Sorgfalt erkennen, die man der überaus fesselnden Neuheit gewidmet hatte. Hervorragenden Anteil an dem guten Gelingen hatte vor allem der musikalische Leiter *Erich Orthmann*, der gleichzeitig für die Übersetzung mitverantwortlich zeichnet. *Carl Heinzen*

ESSEN: Eine Legende »Heiligland«, Dichtung und Musik von *Hans Stieber*, erlebte ihre *Uraufführung* am hiesigen Stadttheater. Die symbolischen, absolut undramatischen Vorgänge zu berichten, hat keinen Sinn; es sei nur erwähnt, daß in zweieinhalb Stunden Spielzeit fünf von den sechs Personen der sogenannten Handlung in Langerweile sterben. Stiebers Musik, die einige hübsche, wenn auch unbedeutende Lyrismen als Eigengut enthält und eine manchmal schnurrige Instrumentation aufweist, bewegt sich dauernd in langsamen Zeitmaßen. Ein durch seinen Rhythmus nach dieser Monotonie erlösender, im übrigen herzlich trivialer Marsch vermittelte zum Schluß einen äußeren Erfolg. *Felix Wolfes* hatte das anspruchsvolle Werk ausgezeichnet vorbereitet, *Erich Hezel* das Menschenmögliche an stimmungsvoller Inszenierung dieser dramatischen Unmöglichkeit getan, und die Sänger gaben alles her, um die Sache erträglich zu machen. *Max Hehemann*

FRANKFURT a. M.: Verdis »Othello« wurde in musikalisch und szenisch gleich sorgfältiger Neueinstudierung in den Spielplan aufgenommen. Es gibt unter *Krauß* an der Frankfurter Oper wieder reingesungene Chöre, es gibt Theatertempi, über die sich manchmal streiten läßt, die aber stets lebendig sind; es gibt verborgene Details im Orchester. Dazu *Wallersteins* Regie; sie bringt musikalische Dynamik in die Bewegung der Gruppen und erweckt *Sieverts* schöne Bilder der Bühne. Kurz, man hat Grund, dankbar zu sein, auch wenn nicht durchweg die Solisten befriedigen konnten, aus deren Zahl *John Gläser* hervorragte. Das Werk aber, man sollte es endlich einsehen, ist nicht Angelegenheit des historischen Respekts vor einem alten Meister, sondern unmittelbar groß vom ersten bis zum letzten Takt. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GENF: Hatte die wagemutige »Association des Intérêts de Genève« zur Eröffnung der herbstlichen Sitzungen des Völkerbundes vor zwei Jahren die Wiener Oper mit Franz Schalk zu Mozart-Gastspielen verpflichtet, so erschien diesmal die hervorragende Truppe des Impresario Settimo Indelicato. Als Dirigenten wählte er den feinnervigen, temperamentvollen *Edmondo de Vecchi*, unter dessen überlegener Führung beste Sänger und Sängerinnen Italiens, Orchestermusiker und Choristen der Mailänder Scala standen. In zehn Galavorstellungen brachten sie den »Barbier von Sevilla«, »Rigoletto«, Giordanos »Fedora«, Donizettis »Don Pasquale«, »Susannes Geheimnis« von Wolf-Ferrari und »Die heimliche Ehe« von Cimarosa in einer Wiedergabe, die schönstes Zeugnis ablegt von der heutigen Opernkultur in Italien. Sonnige Natürlichkeit voll der geistreichsten Einfälle eignet dem Spiel der Sänger, die nicht nur alle Schwierigkeiten des Belcanto unbeschwert meistern, sondern jene straffe Zucht besitzen, die dem Dirigenten ermöglicht, jedes Werk zur einheitlichen Wirkung emporzureißen und zu sprühendem Leben zu gestalten. *Willy Tappolet*

GENUA: Sommeroper in Italien! Ich habe noch niemals so gefroren im Theater, wenigstens bei Tosca und Rigoletto in geschlossenem Haus! Die Vorstellungen boten wieder das in Italien übliche Bild talentvollster Improvisation und den unleugbar hohen Stand der männlichen Gesangskultur. Das Interessanteste war eine nächtliche *Aida-Freiluftaufführung* auf einem großen, inmitten der Stadt gelegenen Sportplatz. Tausend Mitwirkende unter der Leitung des alten Verdi-Intimus *Mascheroni* (der den Falstaff seinerzeit

auch in Berlin dirigierte), der das Ganze prächtig zusammenhielt. Ein famoser Rhadames *(Ettore Bergamasco)*. Bei der sehr glücklichen Inszenierung halfen Mond und Sterne am klaren Himmel, bei der Instrumentierung leider auch einige gelegentliche Autohupen in den angrenzenden Straßen gratis mit.

F. B. Stubenvoll

GÖRLITZ: Zum Schluß der Spielzeit brachte unser Stadttheater (Intendant *C. Eberhardt*) noch »Intermezzo« heraus. *Leo Schottländer* hatte für eine gute musikalische Darbietung Sorge getragen und C. Eberhardt ihn mit der szenischen Arbeit vortrefflich unterstützt. *Elly Fricke* und später *Else Schulz* fanden sich schnell in den neuen Stil und boten ausgezeichnete Leistungen. Als weitere Neuheit bot Leo Schottländer die *reichsdeutsche Uraufführung* von Smetanas »Kuß«. Der übrige Spielplan war sehr reichhaltig. Besonderes Verdienst gebührt auch dem zweiten Kapellmeister *Adolf Fricke*. *Wilhelm Scholl*

HAMBURG: Seitdem das Stadttheater das »Haus am Millerntor« (wo man die frühere »Volksoper« unter Karl Richter ausmietete) als Filialraum bezog, um den An- und Umbau in der Dammtorstraße abzuwarten und dann beide Häuser — im Zentrum und in der Vorstadt St. Pauli — zu bewirtschaften, haben sich die Sorgen der zwei- (eigentlich drei-) köpfigen Leitung multipliziert: weil der Spielplan nicht anders als dürftig gedieh und weil der Besuch des ohnehin kleinen Hauses oft recht mangelhaft sich gestaltete. Man hat soeben die »Undine« Lortzings neustudiert dort gezeigt (mit *Margarethe Jensen*) und sonst hauptsächlich eine Auffrischung sich angelegen sein lassen. Gastspiele von *Wilhelm Buers* und *Lotte Lehmann* betonen den Versuch, das stark geminderte Vertrauen zur Leitung *Sachse-Mayer-Krause* und den alten Anhängerkreis wiederzugewinnen durch Darreichung ehemaliger Größen des Instituts. — Die Leitung obiger »Volksoper«, die sich gegenüber ansiedelte und die Operette hätschelt, hat den Versuch gemacht, auch die Oper wieder dort anzusiedeln, aber mangels geeigneter Stimmen den Fühler wieder eingezogen.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Das Zurückgreifen unseres Städt. Opernhauses auf »*Don Pasquale*« von G. Donizetti zeigte sich angesichts der bei der Neuinszenierung (*Hans Winckelmann*) als außerordentlich dankbar erwiesenen Annäherung an das altitalienische Maskenspiel der Commedia dell'arte als ein glücklicher Einfall. Natürlich will die Erstaufführung von Hans Pfitzners »Palestrina« von einer höheren Warte aus gewürdigt werden. Die weihevolle Wirkung des ernsten, schwerblütigen Bühnenwerks wurde durch eine Vorführung vertieft, der *Rudolf Krasselts* hohe Musikalität und Hans Winckelmanns Regiekunst den inneren Nerv gaben, die aber auch bei den einzelnen Darstellern, voran *Franz Gruber* (Palestrina) und *Franz Kronen* (Borromeo) künstlerische Bindung ausgelöst hatte. *Albert Hartmann*

KARLSRUHE: Auch hier hat der Puccinische Einakter »*Gianni Schichi*« durch die Stileinheitlichkeit und die geistvolle Persiflage in der Musik ganz außerordentlich gefallen. Es handelt sich um eine echte, dabei selbständige Opera buffa. Unter der schwungvollen Leitung von *Heinz Knöll* und durch die bewegliche Verkörperung des durchtriebenen Titelhelden *(Rudolf Weyrauch)* erstand eine eindrucksvolle Erstaufführung des unterhaltenden Werkes, das durch *Otto Krauß* in einen farbig geschmackvollen Rahmen und durch das lustige Commedia dell'arte-Spiel auch höchst malerisch in den Raum gestellt war.

Anton Rudolph

KIEL: Im Rahmen der »Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft« fand die *deutsche Uraufführung* der einaktigen Opera buffa »Mavra« von *Strawinskij* statt. Der Text, nach einer Dichtung von Puschkin von *B. Kochno*, handelt von der Liebe Paraschas und Basils, des Husaren. Parascha gelingt es, den als Köchin verkleideten Husaren ihrer Mutter und der Nachbarin vorzustellen. Der Husar wird als Ersatz für die gute alte, gerade verstorbene Köchin von der Mutter im Hause angestellt; die Liebenden sehen eine glückliche Zeit vor sich. Während die Frauen zur Stadt gegangen sind, beginnt der Husar sich zu rasieren. Unvermutet kommen die Frauen zurück: Die Mutter fällt in Ohnmacht, der Husar entflieht, Parascha weint und ruft ihm nach. — Alles sehr knapp, kurz und rasch verlaufend, weder besonders originell noch geistreich; für den Komponisten auch nicht mehr als Anstoß zu einer Musik, die ihr eigenes Leben und Wesen abgeschlossen in sich hat.

Wenn man, im allgemeinen, Strawinskijs Bedeutung für die heutige Musik darin erkennen

will, daß in seinem Werk die wechselweise Durchdringung und organische Verschmelzung russischer und westlicher Tonkunst vollzogen ist, so erscheint er in »Mavra« in erster Linie als Russe. Russische Volksweisen und Tänze haben das thematische Material geliefert, und russisch ist die Heftigkeit des Rhythmus. Hierin und auch hinsichtlich des Klanges sind Einflüsse Rimskij-Korssakoffs fühlbarer als solche aus dem Westen (Debussy). Freilich ist auch dieses erkennbar Russische ganz in der besonderen Art Strawinskijs umgebildet: es ist völlig ent-romantisiert. Es gibt nichts Stimmungsmäßiges, keinerlei Milieu. Der Rhythmus treibt die aphoristisch konzentrierte Musik hastig vorwärts, die solchermaßen die Impulse der handelnden Personen unpersönlich, sozusagen abstrakt herausstellt. Überraschend ist die fast durchweg gewahrte Tonalität und die wirklich gesangmäßige Führung der vier Stimmen. Ein Liebesgesang des Husaren ist geradezu »dankbar«.
Der offensichtlich starke und ganz unbestrittene Erfolg des wenig über eine halbe Stunde dauernden Werkes beruhte hier zugleich auf der hervorragend ausgearbeiteten Wiedergabe unter musikalischer Leitung von *Stefan Strasser*. In dem einfach stilisierten Bühnenbild leisteten *Olga Tofflova*, *Gustel Hammer*, *Friedel Scheil* und *Hubert Franz* gesanglich und darstellerisch Vorzügliches.

Paul Becker

KÖLN: Die Oper zeigte eine von *Eugen Szenkar* aufs feinste einstudierte Zauberflöte, deren neues szenisches Gewand einen Mittelweg zwischen Tradition und Moderne suchte. Generalintendant *Fritz Rémond* hatte, indem er die Pyramidenform als Motiv der Architektur und der Choraufstellung wählte, die Tradition des Ägyptologischen beibehalten, ging aber im übrigen auf Elemente des barocken Theaters zurück. Die einheitliche Spielgestaltung und die Wucht der Priesterszenen drückte etwas auf die lustige Phantastik des übrigen Märchenspiels. Die Kostüme waren von erlesenem Geschmack, die Lichtwirkungen durchaus künstlerisch. Die Pflege der Ensemble- und Chorkunst kam auch der wieder neu in den Spielplan aufgenommenen Volksoper Boris Godunow von Mussorgskij zugute, in der die musikalische Leitung von *Heinrich Jalowetz* mit der russisch-kräftigen Inszenierung *Felix Dahns* zusammenging.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG: Durch das Eingehen der *Komischen Oper* sind unserem *Landestheater* äußerlich günstigere Bedingungen geschaffen. Trotzdem ist es nicht auf Rosen gebettet. Der Besuch hat sich in den letzten Wochen gebessert, läßt aber immer noch zu wünschen übrig. Das ist um so bedauerlicher, als die Leistungen durchaus auf der Höhe stehen. Das Orchester ist nicht unwesentlich verstärkt, ein wirklich auserlesenes Solistenensemble ist vorhanden. Man hörte eine wundervoll abgetönte Aufführung des »Rosenkavalier«. *Klaus Nettstraeter*, unser ausgezeichneter, von wundervoll jugendlichem Schwung getragener erster Kapellmeister, ist der rechte Mann für solche Sachen. Interessant war eine Neustudierung von Rossinis »Tell« unter *Etti Zimmer*, sehr reizvoll eine »Wildschütz«-Aufführung unter *Ernst Kunwald*, der damit seine alte Liebe zum Theater mit größtem Glück auffrischte. Meyerbeers »Hugenotten« kamen nach langer Pause neu heraus. Sonst hielt man sich an altbewährte Dinge. Interessant war jüngst ein erstes hiesiges Gastspiel von *Barbara Kemp*, just in den Tagen, da die Krise um ihren Gatten *Max v. Schillings* in Berlin entbrannte. Ihre glänzende Verkörperung der »Mona Lisa« gewann ihr die Herzen des hiesigen Publikums im Sturm.

Otto Besch

LEIPZIG: Von angekündigten Opern ist inzwischen eine »Regimentstochter« erschienen, also nichts Überwältigendes, aber sehr liebenswert in der lustigen Bühnenaufmachung (mit *Brügmanns* losen Übertreibungen in Bildern, Masken, Regie) und in *Georg Sebastians* schwebender musikalischer Darstellung. Eine Johann Strauß-Huldigung (»Zigeunerbaron«) war nichts. Demnächst werden wir »Elektra« und »Don Gil« hören. Vielerlei Engagementsgastspiele führten zu dem einzig positiven Resultat der Verpflichtung des Chemnitzer Heldenbaritons *Walter Zimmer* für die kommende Saison. — Die Oper hat unter *Gustav Brechers* Leitung eine sehr würdige Aufführung der »Elektra« herausgebracht. *Melanie Kurt* in der Titelrolle fesselnd, wenn auch nicht innerlich überzeugend. Am besten *Fanny Cleve* als Chrysothemis, auch *Balve* als Ägisth ein Strauß-Gestalter von Rang. Im übrigen ein für Leipzig nicht alltägliches Niveau (bis auf die dürftige Szenerie, der ein mißverstandener Entwurf von Roller zugrunde lag). Entscheidend für die Güte der Gesamtleistung, die in Anbetracht der fehlenden Vergleichsmaßstäbe und unter dem Eindruck des genialen Werkes

an sich in Leipzig überschätzt wird, war Gustav Brechers respektgebietende musikalische Arbeit. Alles trug das Stigma des Persönlichen, Bedeutenden. Das Orchester gab nach den Maßen seiner Kunstfähigkeit eine Höchstleistung. Im Instrumentalen war Präzision, Spannung, Klangkraft; auf der Bühne, im Gesang Korrektheit bis ins Unwesentliche. Die »Elektra« war der erste wirkliche Gewinn der neuen Saison. *Hans Schnoor*

MAGDEBURG: Von unserer Oper kann nicht gerade Günstiges berichtet werden. Schon das vorige Spieljahr wurde zu einer Zeit des Stillstandes. Man weiß, was Stillstand in künstlerischen Dingen bedeutet, nämlich Rückschritt. Nach dem Rücktritt *Rabls* als ersten Dirigenten der Oper, schrieb man die Stelle eines Generalmusikdirektors der beiden städtischen Bühnen, des Stadttheaters und des Wilhelmtheaters, aus. Es folgte eine sogenannte engere Wahl derer, die sich in großer Zahl gemeldet hatten. Man wies zwei Auserwählten eine Oper zu, die auf dem Spielplan stand, und dem dritten ein Konzert. Die Wahl fiel auf *Walter Beck.* — Die künstlerischen Leistungen unserer Bühnen gingen stark zurück. Zum Teil liegt das in der wenig glücklichen Auslese der solistischen Kräfte, zum andern in einer lahmen Entwicklung des Spielplans. In diesem Winter erlebte man an Abenden, die aus einem ewigen Einerlei etwas herausfielen, bisher außer einem neuen, aber verunglückten »Tannhäuser«, den »Orpheus« von Gluck, die »Fatme« Flotows und den »Don Pasquale«. Einen tragfähigen Abend führte der *Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen* der Oper zu: in einer von *Brecher* dirigierten guten Aufführung des »Siegfried«, in der *Melchior* etwas matt die Titelpartie, *Elschner*, wie immer echt wagnerisch den Mime, und *Frieda Leider* glücklich die Brünnhilde sang. Die Magdeburger Opernverhältnisse drängen mit aller Entschiedenheit zu einer völligen Neuordnung.

Max Hasse

MOSKAU: Recht flau verläuft fürs erste die Opernsaison. Man spricht von großen Plänen und arbeitet schon seit sechs Monaten an der »Walküre«, die, weiß Gott wann auf unserer akademischen Opernbühne erscheinen wird. Die eigentliche Führerrolle spielt das Leningrader akademische Theater, dem die Ehre der Erstaufführungen von Strauß' »Salome«, »Elektra« und Schrekers »Ferner Klang« gebührt. In einem gewissen Abstand bekommen wir ja auch in Moskau diese »Neuheiten« zu hören. Wie verlautet, soll der »Ferne Klang« im Frühling 1926 unter der Leitung Franz Schrekers in Moskau aufgeführt werden. Sonst bieten die beiden Operntheater Moskaus (das große akademische und die »experimentelle« Bühne) nur belanglose Aufführungen von Puccinischen, Verdischen Werken (Butterfly, Bohème, Traviata, Rigoletto). Frischer Wind weht eigentlich nur in den beiden Opern-»Werkstätten« des »Künstlerischen Theaters«, von denen die eine unter der Leitung von *Wladimir Nemirovitsch Daratschenko* jetzt auf Reisen ist (Deutschland, Amerika), die andere — unter *Konstantin Stanislawskij* — durch eifrige Arbeiten sich zu öffentlichen Aufführungen vorbereitet. *Eugen Braudo*

MÜNCHEN: Staatsoper: Erstaufführung »François Villon«, Oper in drei Akten von *Albert Noelte.* Indem Noelte, der den Text selbst schrieb, François Villon, den vagabundierenden französischen Dichter des 16. Jahrhunderts, zur dramatis persona seiner Oper machte, wollte er zeigen, wie sich das Geschick des Dichters in der Liebe dreier Frauen, die seinen Weg kreuzen, bricht und erfüllt. Das in einer klaren, natürlichen Sprache abgefaßte Buch voll tiefer Gedanken verrät zweifellose Bühnenbegabung. Namentlich der zweite Akt, der das eigentliche Drama birgt, ist dramaturgisch ausgezeichnet gelungen; der erste und dritte entbehren der dramatischen Schlagkraft, sie sind mehr lyrische Umrahmungen. Die Musik ist von einer für eine Erstlingsoper erstaunlichen Reife und Sicherheit. Noelte betont stark das melodische Element, löst die Singstimmen aus der instrumentalen Bindung der sinfonisch überlasteten Orchesteroper, schreibt sanglich und dankbar. Vollendet ist die ungemein farbenreiche Instrumentation, an der man Noeltes Vorbild Richard Strauß, unter dessen beherrschendem Einfluß seine Kunst steht, am deutlichsten erkennt. Die Aufführung unter *Hans Knappertsbusch* mit *Fritz Krauß* (Titelheld), *Erik Wildhagen*, *Elisabeth Ohms*, *Signe Schillander* und *Ella Flesch* in den Hauptrollen war hervorragend, der Erfolg groß. — In einem Ballettabend der Staatsoper lernte München nun auch Strawinskijs Ballett »Pulcinella« (nach Pergolesi) kennen. Die anfängliche Freude an den heiteren, anmutigen Weisen, altem neapolitanischen Volksgut, hat bald ihr Ende, da Strawinskij langsam die Maske fallen läßt und nun die zarten Gebilde

Pergolesis in seiner bekannten Manier verpfeffert. Der Abend, an dem man noch als weitere Neuheit das Ballett »Die Freier der Tänzerin« gab, mit Musik von J. Ph. Rameau, köstliche Proben Rameauscher Kleinkunst, zeigte unser Ballettkorps auf bewundernswerter Höhe, das alleinige Verdienst *Heinrich Kröllers*, des genialen Choreographen der alten wie der neuen Schule. *Willy Krienitz*

PARIS: *Rouché* hat in der Opéra an einem Abend drei neue Werke herausgebracht: ein zweiaktiges Musikdrama von *Henry Février*, zu dem *Mara Star* (Stern) nach den »Grandes légendes de France« von Eduard Schuré das Libretto geschrieben hat; »Brocéliande«, ein Zauberspiel in einem Akt von *André Bloch*, dessen Text von *Fernand Gregh* stammt, und ein Ballett *Jacques Iberts*, »Les Rencontres«, das von *Frau Nijinska* tänzerisch eingerichtet wurde. Drei Werke von recht verschiedenen Tendenzen. Das von Février, des gefeierten Autors der »Monna Vanna«, hält offensichtlich zurück. Anhänger von Wagner und Massenet, erinnert er uns an die glücklicherweise vergangene Epoche, in der die Komponisten glaubten, den Meister von Bayreuth sklavisch nachahmen zu müssen. Nicht weniger deutlich ist Massenet zu spüren, der ihm sein Werk rettet, das vielleicht der großen Menge durch seine alltägliche Sprache gefallen wird. — *André Bloch* hat 32 Jahre (!) gewartet, bis er in der Opéra gespielt wurde. Seine »Brocéliande« ist eine Art gesungenen und getanzten Märchens. Ein Sprecher verkündet am Anfang und Ende sehr liebenswürdig, daß hier nicht allzu tiefer Sinn zu suchen ist. Die Neubelebung des alten Märchens von Perrault war für André Bloch der Vorwurf zu einer Partitur, die unbedingt das Alter ihres Autors verrät. Aber die Musik ist hübsch, diskret, durchweg vornehm, nicht übermäßig modern, ein wenig archaisierend, läßt alte Lieder und alte Rundtänze erklingen — alles wirksam. Unter den Darstellern ist Fräulein *Lepeyrette* als Fee Carabosse und Herr *Thill* in der Rolle einer Kröte unter anmutigen Fröschen zu nennen. Herr *Dethomas* gab dem Zauberspiel durch seine geschmackvolle Ausstattung den geeigneten Rahmen.

Bei den »Rencontres« kann man weder von Ausstattung noch von einer Handlung sprechen. Jacques Ibert (30 Jahre jünger als Bloch) hat hier auf die Suite der »Pièces de ballet« zurückgegriffen, die 1924 zuerst in Salzburg und dann in den Pasdeloup-Konzerten in Paris gespielt wurde, hat sie leicht für die Bühne überarbeitet und erweitert — namentlich ein Duett hinzugefügt — und aus all dem ein Ballett gemacht, das stark an die alte Instrumental-»Suite« erinnert. Die Musik hat der Choreographin, Frau Nijinska, die Schritte diktiert, die daraus eine reizende, feine und kurze Sache von kaum 20 Minuten schuf. Iberts Erfolge im Konzert bestätigen sich täglich; er sollte auch der Oper einmal ein bedeutenderes Werk geben.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: *Hugo Kauns* »Menandra« erlebte hier, gleichzeitig mit Braunschweig, Kiel, Osnabrück, ihre *Uraufführung*. Der Stoff stammt aus *Ferdinand Jansens* Epos Hypathia, beschränkt sich aber auf die zwei Hauptgestalten Menandra und Helamon, während die Umwelt, griechisches Heidentum und Christentum, nur in der Huldigung des Dichters Palladius an die gelehrte Frau, im Gelage mit Tanz und in den am Schluß zur Ermordung Menandras heranstürmenden Mönchen angedeutet wird. Kaun wich offenbar der Versuchung zu einer farbenreichen geschichtlichen Oper aus, um als Musiker nur innere Vorgänge zu schildern. In der schönen, im Schutze der Heidengötter sich fühlenden Philosophin und im fanatischen Mönch Helamon stehen sich scheinbar unversöhnliche Gegensätze gegenüber, die sich doch zum Schluß in glühender Liebe angesichts des Todes finden. So wird die Musik im Grunde nur eine Auseinandersetzung zwischen Menandra und Helamon. Die schwungvollen Weisen der Singstimmen, mit wenigen lyrischen Ruhepunkten, schweben über dem fein gearbeiteten Orchester, dessen Ausdrucksmittel Kaun völlig beherrscht. Wie die äußere Handlung, so ist auch die innere, der es an tieferer Begründung fehlt, zu stark verkürzt worden, so daß die kaum abendfüllende Oper die Teilnahme der Zuhörer nicht recht zu fesseln vermag. Die Aufführung unter *Carl Reise* mit *Soffie Cordes* (Menandra) und *Ramms* (Helamon) war sorgfältig vorbereitet, ohne jedoch nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Bei aller Anerkennung der bedeutenden musikalischen Vorzüge bleibt der Text zu flüchtig und schattenhaft. — Die Erstaufführung von Recnizeks »Holofernes«, die in Anwesenheit des Komponisten unter *Schmidt-Belden* mit *Käte Bürkner* (Judith) und *Alfred Fischer* (Holofernes) stattfand, hatte dank dem aus Hebbel sehr geschickt hergestellten Textbuch größeren Er-

folg, namentlich in dem alle Vorzüge einer guten Oper entfaltenden zweiten Akt. Recnizek verwendet wiederholt geschlossene Formen, aber trotzdem drängen Handlung und Musik in mächtiger dramatischer Steigerung vorwärts, mit Ruhepunkten, aber ohne Stillstand. — Pergolesis »Serva Padrona« unter Schmidt-Belden mit *Betty Küper* und *Bernhard Salno* wurde im alten Buffostil ganz entzückend gegeben. Die Spielordnung von *P. Koch* und die Bühnenbilder von *W. Rammelt* trugen in Holofernes und Serva Padrona zum Gelingen des Ganzen wesentlich bei, während die Menandra in dieser Hinsicht leblos wirkte. — Endlich ist einer wohlgelungenen *Johann Strauß-Feier* mit Vortrag (*Karl Herrmann*), Gesang und Tanz und einer Abendvorstellung der »Nacht in Venedig« in der Neubearbeitung von Korngold und E. Marischka mit Anerkennung zu gedenken. *Wolfgang Golther*

SCHWERIN: »Der Tod des Musikers« von *Robert Alfred Kirchner*, *Uraufführung* im Mecklenburgischen Landestheater. Kirchner liebt das Mystische und Phantastische und hat in *Claus Clauberg* einen gleichgerichteten Textschreiber gefunden. Beide stellten den leitenden Kapellmeister (*Lutze*) und zugleich den inszenierenden Regisseur (*Friderici*) vor recht schwierige Aufgaben. Die einaktige Oper ist eine Art *Totentanz-Oper*: im Mittelpunkt ein sterbender Musiker, von Traumgestalten und Visionen umgaukelt und gequält. Von dem Zuschauer und Hörer wird verlangt, diese Gestalten symbolisch zu deuten. Wer das vermag, für den ist das eigenartige Werk sicher ein interessantes und fesselndes Problem, das sich der Ausdeutung verlohnt, aber nicht jedermann wird daran Geschmack finden. Eine Fülle von Gedanken und Motiven wirft Clauberg auf, und Kirchner versteht es, sie musikalisch zu beleben. Letzterer arbeitet häufig dabei mit krasser gegensätzlicher Thematik. Jedenfalls hat der Schweriner Komponist auch mit seinem neuesten Werk gezeigt, daß seine Arbeit ihn berechtigt, weiteste Aufmerksamkeit für sein Schaffen zu beanspruchen.
Am gleichen Abend kam Kirchner als Sinfoniker und als Liederkomponist zu Wort. In seiner »Kammersinfonie« erweist er sich ganz besonders als feinfühliger Melodiker, während in seinem Liederzyklus »Mutter« sich eine gewisse Eigenwilligkeit bemerkbar macht, die hin und wieder nicht zum vollen Genuß kommen läßt. *P. Fr. Evers*

STETTIN: Das erste Drittel der Spielzeit unseres Stadttheaters hat auf dem Gebiet der Oper manches Gute, aber nur ganz wenig Überragendes gebracht. In Kammersänger *Pabsdorf* hat man wenigstens einen Heldentenor gewonnen, dessen Stimmaterial wohl keine weitere Entwicklung zu erwarten hat, dessen Niveau aber doch weit über dem steht, was man seither hier an Heldentenören gewohnt war. Unsere Jugendlich-Dramatische *Elfriede Gehrmann* entwickelt sich sehr erfreulich. Ihr »Evchen« bot ebenso große Aussichten wie ihre »Mimi« in Puccinis »Bohème«, in der sich als neue Koloratursängerin *Angèle Vidron* vorstellte. Auch hier hat man scheinbar einen guten Griff gemacht. Das Repertoire wies an Neuheiten bis jetzt nur *Franz Höfers* Oper »Don Guevarra« auf, ein Werk, das zwar den verschiedensten Einflüssen unterliegt, aber doch Zeugnis ablegt von der starken Musikalität und dem sicheren Geschmack. Höfer zeigt ein starkes Können und viele Ansätze, die Bedeutendes von ihm erwarten lassen. Eine interessante Ausgrabung machte die *Theatergemeinde*, die Mozarts »Maienkönigin« und Dittersdorfs »Doktor und Apotheker« zu ausgesprochenem Erfolge verhalf. Erwähnt man noch, daß die *Richard Wagner-Gedächtnis-Stiftung* eine Prunkaufführung der »Meistersinger« herausbrachte, die in allen tragenden Rollen mit »großen Kanonen« besetzt war, so hat man das Wesentlichste erwähnt. *Fritz H. Chelius*

WEIMAR: Die Spielzeit fing verheißungsvoll an unter der großzügigen und feingestaltenden Leitung von *Ernst Praetorius* mit einer Jubiläumsvorstellung des »Lohengrin«, der am 28. August 1850, also vor 75 Jahren, seine Uraufführung in Weimar unter Liszt erlebte. Dann versank der Spielplan des Deutschen Nationaltheaters in die alte Sterilität; der Generalmusikdirektor zog sich mehr und mehr zurück und übergab den Dirigentenstab an seine jüngeren Kollegen und stellte sie mehr als einmal vor Aufgaben, denen sie nicht gewachsen waren. Nur einmal blitzte es strahlend auf: als Ernst Praetorius Schrekers »Schatzgräber« in der sinnbetörenden Glut einer heißen Leidenschaft erstehen ließ, auf geniale Weise unterstützt von der Els der *Priska Aich*. *Ernst Latzko* erzielte mit der sorgfältigen Einstudierung von Ravels »L'heure espagnole« und Strawinskijs »Petruschka« wohlverdienten Erfolg. *Otto Reuter*

WIEN: Die Staatsoper hat zwei Einakter zu einem hübschen Premierenabend zusammengekoppelt: »Sganarell« von *Wilhelm Grosz,* Text nach Molière von *Robert Konta,* und »Höllisch Gold« von *Julius Bittner.* Ein etwas ungleiches Gespann immerhin. Grosz gehört zum Typus der optimistischen Komponisten, die aus der Problematik unserer Tage nach Möglichkeit zu entfliehen trachten und auf dem weniger heißen Boden eines mehr spielerischen Musikmachens Heil und Rettung suchen. Er kommt aus der Schreker-Schule, fühlt sich von der Korngoldschen Ton- und Klangwelt mächtig angezogen und hat zweifellos ein ausgesprochenes Talent für die amüsante musikalische Plauderei, für witzige Pointen, für das komponierte Aperçu. Und die Kohlensäureperlen dieses Talents moussieren gewiß auch durch die Partitur seiner komischen Oper; sie übereilen, überstürzen sich förmlich, aber sie verdampfen auch allzu flüchtig; es fehlt ihnen das operndramatische Element, die bildnerische Kraft und der szenische Wert. Indessen dürfen musikdramatische Erstlinge nicht allzu kritisch betrachtet werden, um so weniger, wenn es sich um einen Versuch auf dem so schwierigen und heiklen Gebiet der komischen Oper handelt. Sganarell redet zwar noch sehr zum Fenster hinaus und musiziert ins Blaue hinein, aber er tut das mit Tempo und Animo, also mit verheißungsvoller Gebärde. Auch hat ihm gewiß der Geist des Skeptizismus und der Flauheit, der hier in Wien, vom Direktor und von den Mitwirkenden angefangen, jedem neuen Werk entgegengebracht wird, einigermaßen geschadet. Wie soll das Publikum glauben, wenn es den Unglauben des Theaters so deutlich zu spüren bekommt? — Wesentlich besser ist es dem Bittnerschen Einakter ergangen, der allerdings auch das beste und glücklichste Werk des österreichischen Dichterkomponisten darstellt. »Höllisch Gold« ist mit seinen volkstümlichen und drastischen, barocken und wahrhaft opernmäßigen Zügen ein wurzelechtes Gewächs aus dem alten und gepriesenen österreichischen Kunst- und Musikboden. Einfache klare Charakterzeichnung, entschlossene Dramatik, sparsame aber um so lebhaftere musikalische Untermalung; und im richtigen Augenblick stellt sich auch der schwungvolle opernmelodische Einfall ein. Idee und Form sind hier eins; so daß die Bittnerschen Schwächen des Aufbauens und Durchführens keine Gelegenheit haben, in Erscheinung zu treten.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Zu Saisonbeginn bot *Artur Rother* eine sehr stilsichere, von großzügigen Bühnenbildern *(Gerhard T. Buchholz)* wirksam unterstützte Wiedergabe der »Aida«, der neuinszenierte »Waffenschmied« gewann unter *Otto Klemperers* beschwingter Leitung frisches Leben. Als *Uraufführung* erschien: »Der Mazurkaoberst oder die galante Festung«, komische Oper in drei Akten, Musik von *Albert Lortzing,* eingerichtet von *H. Spangenberg* (†), neuer Text von *W. Jacoby* (†). Das flottgeschriebene, ein Liebesidyll in Biedermeier-Sachsen behandelnde Libretto faßt eine Auswahl Lortzingscher Opernbruchstücke — vorwiegend aus Casanova — zu einer Mosaik- und Verschiebearbeit à la Dreimäderlhaus zusammen. Dirigent *Richard Tanner* und Hauptdarsteller: *Franz Biehler* (v. Jaschwinski), *Milda Goldberg-Thiele* (Vera), *Heinrich Kuppinger* (v. Wenck), *Heinrich Schorn* (Straminter) konnten den üblichen Publikumserfolg einheimsen.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Im Berliner Konzertleben haben diesmal Bach und Beethoven, in der Umgestaltung durch zwei Meister des Stabes, den Vorrang vor allen schaffenden Zeitgenossen, so reichlich diese auch vertreten waren. Es ist die Durchseelung und Formung Bachs durch *Furtwängler* ebenso bemerkenswert wie etwa die schöpferische Umgestaltung Beethovens, des Beethoven der Neunten durch *Klemperer.* Und ein erhebendes Gefühl zu wissen, daß zuletzt doch wiederum, bei allen Wirrungen des Betriebes, die Musik selbst das Entscheidende bleibt. Merkwürdig genug, daß etwa in der Wiedergabe des d-moll-Konzertes von Bach der russische Pianist *Alexander Borowskij* auch heimischen Kollegen das Beispiel einer starken, geschlossenen solistischen Ausgestaltung seines Parts geben kann. Aus gleichem Anlaß, bei einem philharmonischen Konzert, hatte der spanische Klavierspieler *José Iturbi* bewiesen, daß Robert Schumann und sein Klavierkonzert keineswegs außerhalb des Wirkungsbereiches romanischer Klavierspieler liegen. Die Durchsichtigkeit seiner Darstellung mag nicht ganz im Geiste alteingesessener romantischer Empfindung gewesen sein, aber sie ordnete sich durchaus dem Stil des Werkes ein.

Der junge Komponist *Ernst Roters,* der einst durch Klaviervariationen über ein bretonisches Thema berechtigte Aufmerksamkeit erregt

hatte, stellt jetzt, unter Mithilfe des Dirigenten *Werner Wolff*, des *Philharmonischen Orchesters* und der *Lula Mysz-Gmeiner* sein seitdem vollendetes Gesamtwerk aus. Aber was der Dreißigjährige zu sagen hat, sagt er höchstens lauter und handfertiger als vorher. Sein ursprüngliches Ausdrucksmittel ist das Klavier. Seine Selbstgespräche auf diesem Instrument, auch in Form einer sinfonischen Suite für Klavier und Orchester, leiden zwar unter einer gewissen Redseligkeit, aber sind doch des Schöpferischen voll, das sich zunächst in der Koloristik verausgabt. Ob es Ernst Roters je gelingen wird, Richard Strauß in sich zu überwinden und zu einer eigenen Orchestersprache zu gelangen, läßt sich nicht voraussagen. Daß er kein starker, sondern mehr ein Versonnener ist, kann nicht zweifelhaft sein.

In zahlreichen Quartettabenden werden neue Werke ausgebreitet. Das *Amar-Quartett* bringt ein cis-moll-Quartett *Hans Pfitzners*, dem die zwingende Eingebung fehlt; das *Budapester Streichquartett* führt uns ein Manuskriptwerk des jungen *Georg Kósa* vor, dessen Rhapsodik und durch Farbigkeit schmackhaft gemachte Unpolyphonik immerhin seine Begabung bestätigt. Der stets vom Herkömmlichen abweichende Pianist *Heinz Jolles* verfällt auf drei Klavierstücke von *Karol Rathaus*, die sich sehr um Eigenart bemühen, darüber aber ihre Frische verlieren. Die Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik betätigt sich weiter, die Novembergruppe holt das neue *Novak-Frank-Quartett* aus Prag herbei und beschert uns einen Abend tschechischer Werke, unter denen das Streichquartett *Bohuslav Martinus* durch bewiesene Baukraft fesselt.

Unter der Unzahl von Solisten heben sich als besondere Erscheinungen heraus: die Geigerin *Erica Morini*, deren Virtuosität die Eignung auch für mehr musikalische Aufgaben nicht ausschließt; der junge Klavierspieler *Robert Goldsand*, der bereits Erstaunliches leistet; die Altistin *Maria v. Basilides*, die, mit einiger Zurückhaltung, als feinfühlige Musikerin wirkt. Die Aufführungen des Requiems von Berlioz durch *Siegfried Ochs* und den Hochschulchor, die der h-moll-Messe durch *Georg Schumann* und die Singakademie geben dem soeben verflossenen Abschnitt der Konzertsaison auch für ihren Teil Umriß. *Adolf Weißmann*

ANTWERPEN: Die zweite Hälfte der verflossenen Konzertsaison brachte an bemerkenswerten Ereignissen u. a. im Rahmen der Abonnementskonzerte der *Maatschappij der Nieuwe Concerten* die hervorragenden Dirigentenleistungen der Herren *Bernardino Molinari* und *Paul v. Klenau*. Molinari — der ständige Dirigent des *Augusteo* (Rom) — elektrisierte seine Zuhörerschaft mit einer treffenden Auswahl italienischer Werke von Vivaldi bis Respighi. Von Debussy spielte er das von ihm selbst nach dem Klavieroriginal sehr gelungen instrumentierte »L'Isle joyeuse«. *Paul v. Klenau* trat mit einem fast ausschließlich tschechischen Werken gewidmeten Programm auf. Die Ausnahme bildete eine eigene sinfonische Dichtung »Bank-Holday«, die unter seiner befeuernden Leitung nachhaltigen Beifall auslöste. — Die Konzerte der *Koninklijke Maatschappij van Dierkunde* unter *Ilor Alpaerts* brachten außer ein paar bemerkenswerten Erst- und Uraufführungen von belgischen Tonsetzern, von Jongen (Impressions d'Ardennes), Schoemaker und Moulaert, den erfolgreichen neuen Honegger »Pacific 231« und eine ungekürzte Konzertaufführung von Berlioz' dramatischer Legende »La Damnation de Faust«. *Hendrik Diels*

BARMEN-ELBERFELD: Hier hörte man jüngst ein abendfüllendes Werk von Robert Heger. »Ein Friedenslied« für vier Soli, Knaben- und gemischten Chor, großes Orchester und Orgel, nach Worten der heiligen Schrift feinsinnig zusammengestellt, erweist sich als die Arbeit eines zum Höchsten strebenden Könners, die bei zahlreichen Schönheiten, besonders am Anfang, sowie in den beiden letzten der fünf Gesänge sich doch kontrapunktisch und dynamisch vielfach übernimmt und auch in der Inspiration an ähnliche Schöpfungen der letzten Jahre nicht ganz heranreicht. Die Wiedergabe des (natürlich!) sehr schwierigen Werkes unter *Hans Weisbach* verdiente höchstes Lob. — In Elberfeld brachte *Hermann v. Schmeidel* Regers »Einsiedler« neben dem Brahmsschen »Requiem« in Klang und Ausdruck mit selten gehörter Vollendung heraus, nachdem der vorherige Abend mit Bruckners 7. Sinfonie enttäuscht hatte. *Walter Seybold*

BASEL: Im Rahmen des ersten Sinfoniekonzertes erlebte das Violinkonzert in g-moll von Rudolf Moser durch *Jenny Disler* seine erfolgreiche Erstaufführung. Das Opus zeigte eine Fülle vornehmer Schönheiten, viel Musizierfreudigkeit und sicheres Können, doch vermißte man zusammenfassende, weit-

gespannte Linien. Vom Komponisten und dem trefflichen Orchester bestens assistiert, wußte die Interpretin einen blühenden Ton, überschäumendes Temperament und hohe Musikalität restlos in den Dienst des sympathischen Werkes zu stellen. *Gebhard Reiner*

BOCHUM: Mit dem Beginn der neuen städtischen Konzertreihe hat sich hier mancherlei geändert, da *Rudolf Schulz-Dornburg*, der bisherige spiritus rector in orchestralen und vokalen Dingen, nach Münster berufen wurde. Um seine Nachfolgerschaft haben sich mehr als hundert Musiker, darunter Namen von gutem Klang, beworben. Zunächst hat die städtische Musikkommission in engere Wahl gestellt: *Wilhelm Franz Reuß* (Charlottenburg) und *Emil Bohnke* (Berlin). Beiden Dirigenten werden wir erst im Dezember begegnen. Weiterhin hat *Leopold Reichwein* (Wien) die Übernahme eines Chorkonzertes zugesagt. Gewissermaßen als Ehren- und Dankespflicht gegenüber der Bochum seit Jahren in Treue verbundenen Theaterstadt Duisburg hatte man *Paul Scheinpflug* als ersten Gastdirigenten auf das Podium gebeten. Die starke Verwandtschaft dieses Orchesterleiters mit der klassischen Tonwelt ließ die Fünfte von Beethoven in sorglich ausgewogener Beleuchtung ihres Inhalts erstehen. Die zweite Orchestergabe war Mahlers Erste. Daß Scheinpflug auch den eruptiven bzw. bizarren Äußerungen dieser Tonsprache viel Lockendes abzugewinnen versteht, bewies die gewissenhafte, bis zur Ekstase getriebene Deutung. Zwischen beiden Sinfonien stand Richard Strauß' d-moll-Burleske. Die zur Zeit ihrer Entstehung für unspielbar erklärte Komposition meisterte *Lydia Hoffmann-Behrendt* mit überschäumender Lebendigkeit, gezügelter Figurationsarbeit und geschmackvoller Kantilene. Das hochdisziplinierte Orchester folgte musizierfreudig in alle Ausdrucksphasen. Als zweiter Gastdirigent stand *Max Fiedler* vor dem Instrumentalkörper. Erstaunlich, mit welch jugendlichem Feuer der bejahrte Dirigent die Wiedergabe von Strauß' Don Juan und Brahms' Zweiter noch zu beleben wußte! Als Solist wirkte *Gustav Havemann* in Max Trapps Konzert für Violine und Orchester (op. 21) mit. Die aus unbefriedigenden Stimmungen geborenen Klänge drängenden Charakters, das gemäßigt moderne Gewand ihres harmonischen Aufbaus und der weitgespannte melodische Bogen des langsamen Satzes erzwangen der neuromantischen Schöpfung Beachtung. Im ersten Kammermusikabend steuerte das *Treichler-Quartett* mit *Arno Schütze* am Flügel von der Klassik zu Brahms und befriedigte hohe Erwartungen. Mit Wagemut und dem Bekenntnis, daß die Lösung ungewöhnlicher Aufgaben zu den Pflichten eines führenden Männerchores gehört, hat die *Sängervereinigung* unter der Stabführung des Nachfolgers von R. Schulz-Dornburg, *Albert Lambert*, Karl Kämpfs Sinfonie für Männerchor »Die Macht des Liedes« erfolgreich zur örtlichen Erstaufführung gebracht. Die Wiedergabe durch den trefflich geschulten Chor, *Gerda Lamberts-Castell* und das städtische Orchester war ein Ereignis von besonderem Rang. *Max Voigt*

BRAUNSCHWEIG: Die Konzerttätigkeit setzte hier früher und heftiger als in den letzten Jahren ein. Das Landestheater eröffnete die Reihe der Abonnementskonzerte unter *Mikorey* mit einer Joh. Strauß-Feier, die dem Tanz gewidmet war. Das *Wachsmuth-Quartett* vermittelte einen Mozart-Abend, in dem die von *Hilde Clairfried* gesungenen Arien von dem Stadler-Quintett mit *E. Sichert* (Klarinette) und dem Klavierquartett (g-moll) mit *Mikorey* (Klavier) eingerahmt wurden. Der Lessing-Bund gab einen Klavierabend mit *Walter Gieseking* und eröffnete seine Kammermusikabende mit dem *Havemann-Quartett*. Der hiesige junge, talentvolle Pianist *Ernst Schacht* spielte an einem Abend die fünf letzten Sonaten Beethovens. *Walrad Guericke* ist wieder tätig und nahm die beliebten Domkonzerte erfolgreich auf. *Franz v. Vecsey* feierte die gewohnten Triumphe. *Ernst Stier*

BREMEN: Wir haben seit dieser Spielzeit ein neues Kammermusikunternehmen, das von der *Philharmonischen Gesellschaft* ausgeht und für sechs Abende die bedeutendsten Quartettvereinigungen des In- und Auslandes verpflichtet hat. Daneben bestehen seit einigen Jahren die zehn, in der Hauptsache auch der Kammermusik ältester und neuester Zeit gewidmeten Konzerte der *Neuen Musikgesellschaft* unter Leitung von *Manfred Gurlitt*. Gurlitt dirigierte zunächst die 6. Sinfonie von Mahler, ohne die zermürbende Wucht des Werkes ganz zu gipfeln. Dann spielten die *Rosés* Quartette von Haydn, Beethoven, Schubert vollendet, nachdem kurz zuvor das *Klingler-Quartett* drei Beethovensche Quartette auch meisterhaft zu Gehör brachte. Mit Neuheiten wartete bislang nur Händel auf, aus

dessen »Semele« *Karl Erb* eine Arie voll hoheitsvoll blühender Melodie mit edelster Tongebung vortrug. Im selben Konzert brachte *Ernst Wendel* Liszts anspruchsvolle Faust-Sinfonie durch den glänzend disziplinierten, wuchtigen Schlußchor mit der Apotheose Fausts (Karl Erb) zu einer unvermuteten Höhe künstlerischer Wirkung. Ein Kirchenkonzert in der Stephani-Kirche muß hervorgehoben werden wegen der erstaunlichen Technik und Schönheit des Tones, mit der *Georg Herbst* die Violinsonate in a-moll von Max Reger spielte.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Verspäteter Beginn der Spielzeit infolge des Umbaues unseres Konzerthauses. Kammermusikensembles konnten bereits im malerisch diskret geschmückten Heim unterkommen. Die *Rosés* spielten Haydn, Mozart und Beethoven erfrischend natürlich, das *Klingler-Quartett* Beethoven visionär. Die übrigen Gäste mußten zum Teil in abgelegenen, akustisch mangelhaften Sälen musizieren. Zu *Dusolina Giannini* trat man willig die Wallfahrt nach der Stadtperipherie an. Der neue Stern machte den Weg licht, den Aufenthalt beglückend. *Vasa Přihoda*, erwartungsvoll umdrängt, schuf Bostonträume, Shimmyerregung. Was jenseits der Gegenwart lag, zerbrach unter seinen Händen. *Schaljapin* wurde nur von denen begriffen, die das Legendäre seiner Person, seine künstlerische Einzelheit gelten ließen. Die Typisches, Regelgerechtes suchten, lehnten ab. *Ludwig Wüllner*, auch nur als singuläre Erscheinung zu begreifen, wird trotz der zertrümmerten Stimme noch als Liedersänger begeistert gefeiert. Als rein lokales, aber in diesem Sinne bedeutsames Ereignis ist das hundertste Orgelkonzert von *Gerhard Zeggert* (Magdalenen-Kirche) zu erwähnen. Die Kirche ist an jedem Montag abend unentgeltlich geöffnet. Die Feiern sind künstlerisch hochstehende musikalische Andachten.

Rudolf Bilke

CHEMNITZ: Der 64. Kammermusikabend der *Gesellschaft Chemnitzer Musikfreunde* gewann durch die *Uraufführung* eines Quintetts für vier Streichinstrumente und eine Tenorstimme von *Karl Hoyer* ganz besondere Bedeutung. Dem »Lebenslied« — so heißt das Werk — liegen vier Gedichte des Chemnitzers *Otto Thörner* zugrunde. Es ist Hoyer gelungen, seinen starken Formwillen auch hier schöpferisches Urelement sein zu lassen, indem er den Gefühlsgehalt und Gedankengang der Wortvorlage mit seinen musikalischen Eingebungen meistert, ohne der Dichtung Gewalt anzutun. Die Gesangsstimme wetteifert mit den Instrumenten durch oft ungewohnte, aber wirkungsvolle Deklamation. Bald führend, bald nur andeutend fügt sie sich dem Ganzen *mit*gestaltend ein und verrät des Schöpfers Fähigkeiten in der selbständigen Stimmführung. Das *Schachtebeck-Quartett* aus Leipzig in Verein mit dem heimischen Tenoristen *Willy Hennig* brachten das Werk mit sichtlicher Teilnahme zum Erklingen. Das »Lebenslied« bedeutet einen Fortschritt in der stetigen Entwicklung des Komponisten.

Walter Rau

DORTMUND: Wir hatten als Vertreter für Wilhelm Sieben *Emil Bohnke*, *Ernst Wendel und Max Pembaur* zu Gast, die mit Erfolg, aber doch nicht so vertraut und gewandt mit unserem ausgezeichneten Orchester musizierend wie Sieben, Sinfonien und Suiten von Reger, Mahler und Schubert sowie Werke von Beethoven, Marschner, Richard Strauß leiteten. *Sieben* selbst brachte u. a. die musikalisch und klanglich wertvolle »Sinfonia dramatica« des Italieners Respighi glänzend zu Gehör. Solistisch wirkten *Edwin Fischer*, *Pembaur*, der neue Konzertmeister v. *Szent-Györgyi*, *Gerard Bunk*, *Alexander Schmuller* und *Myra Heß* zum Teil in seltener gehörten Aufgaben mit. Edwin Fischer gab auch einen eigenen, wertvollen Klavierabend. Mit Kompositionen (stimmungsreichen Liedern und einem tüchtigen Klaviertrio, mit Bratsche) führte sich *Albert Weckauf* neuerdings bestens ein. *Heinrich Rehkemper* und *Richard Tauber* gaben anregende Liederabende. Verschiedene bedeutende Quartettvereinigungen begannen einen Zyklus sämtlicher Streichquartette von Beethoven. Das *Gewandhaus-* und das *Rosé-Quartett* sind hier besonders zu nennen. Der »*Dortmunder Männergesangverein*« unter der hervorragenden Führung von *Albert Lamberts* brachte verschiedene erfolgreiche *Uraufführungen* heraus: von *Viktor Kahl* (Barmen) den stimmungsvollen, aber doch noch hier und da in den Liedertafelton zurücksinkenden »Abendfrieden am Bergsee« und den flotten, vortrefflich fugierten, textlich nur zu wahren Bravourchor »Musikantenlos«; von *Otto Wick* (Düsseldorf) den klangschönen, Baritonsolo und Chorklang geschickt einenden »Hagen« (nach Börries von Münchhausen) und den wirkungsvollen, aber schwierigen »Sturm«. Sie fanden, ebenso wie Othegravens klangschön doppel-

chörige »Rheinsage« und Altbekanntes, prächtige Wiedergabe und dankbare Aufnahme. Auch ein Bruckner-Strauß-Abend des »*Volkschors*« (mit »Helgoland« und »Taillefer«) unter der temperamentvollen Führung von *Herbert Schmidt*, der auch die »populären Sinfoniekonzerte« leitete, wäre noch rühmlich zu erwähnen. Der »*Musikverein*« brachte unter *Emil Bohnke* die »Jahreszeiten« in einer recht guten Aufführung heraus. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: Durch die Erklärung *Georg Schnéevoigts*, seine Bewerbung um den Posten des städtischen Musikdirektors zurückzuziehen, steht das öffentliche Musikleben vor einer neuen Wende. Es wird notwendig sein, mit kühlem Sinn und warmem Herzen zugleich nach einem geeigneten Führer Umschau zu halten. — Die Auslese an Neuheiten war noch nicht allzu reich. Ottorino Respighis »Die Pinien Roms« erfreute durch die feine Naturschilderung. Pergolesi-Strawinskijs Pulcinella-Suite durch die kecke und doch zurückhaltende Ausdeutung. Ein neues Violinkonzert von Max Trapp — von *Gustav Havemann* ganz hervorragend wiedergegeben — ist eine sympathische, jedoch wenig nachhallende Arbeit. *Hans Weisbach* bewies vor allem in der Ersten von Brahms sehr sicher fundierte Musikalität. *Ignaz Friedman* wurde als einer der erstrangigsten Chopin-Spieler freudig begrüßt. *Lotte Lehmann* und *Heinrich Schlusnus* sangen leider entweder reichlich Bekanntes oder nicht Vollwertiges. Ganz anders das Programm der hochmusikalischen *Anna Ibald*: Rudi Stephan, Hugo Wolf und Manuel de Falla. Ein Sänger, der technisches Können und letzte Verinnerlichung in höchstem Maße vereinigt, ist der Negertenor *Roland Hayes*. *Josef Klein*, der einem ehrenvollen Rufe nach Augsburg folgt, verabschiedete sich mit der ersten Violinsonate von Paul Hindemith. *Carl Heinzen*

EISENACH: Vom 16. bis 18. Oktober veranstaltete *Conrad Freyse* das diesjährige Eisenacher *Bach-Fest* zugunsten der Erhaltung des Bach-Hauses. Alle Voraussetzungen, das Fest zu einem genußreichen Ereignis zu gestalten, waren gegeben und wurden erfüllt: Der Zauber der herbstlichen Stadt Bachs, die überall erkennbare und grundlegende Liebe zu seinem Werk, eine geistvolle Programmzusammenstellung und schließlich die Verpflichtung bedeutender Solisten, all das machte in seinem Zusammenwirken bedeutsame und sicherlich anhaltende Wirkung. Es gab vier große Konzerte, zuerst einen Orgelabend in der Georgen-Kirche, bei dem merkwürdigerweise Ramin nicht Orgel spielte, für dessen Kunst auch das an sich glänzende Können *Paul Hopfs* nicht ganz und gar Ersatz sein kann. Beim zweiten Konzert, einem Kantatenabend, gelangte zunächst Joh. Christoph Bachs Kantate »Es erhub sich ein Streit« zur Aufführung, ein Werk, das genau vor 250 Jahren an der gleichen Stelle seine Uraufführung erlebte, sodann die Kantate »Siehe, ich will viele Fischer aussenden« und das »Magnificat«, wobei *Emmy Neiendorff* (Alt) mit ihrer reichen Stimmbegabung besonders starke Wirkung übte. Als drittes Konzert folgte eine Kammermusikveranstaltung, ganz hinreißend, bei der Werke von Buxtehude, Händel, Aichinger, Schütz, Kuhnau, Schein und von Johann Sebastian Bach zu Gehör gebracht wurden. Hervorragend die Leistungen des *Kuhnschen Frauenchors* und der Solisten *Edith v. Voigtländer* (Violine), *Alfred Steinmann* (Cello) und *Ramin* (Cembalo). Das letzte Konzert brachte Werke von Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach mit dem verstärkten *städtischen Orchester*, und die heitere Bauernkantate Johann Sebastian Bachs bildete dem schönen Feste den würdigen Abschluß, bei der *Erna Piltz* und *Kurt Griebe* mit viel Humor und Einfühlungsgabe die Solopartien sangen. Conrad Freyses Eisenacher Bach-Fest ist in dem etwas schläfrigen Musikbetriebe Thüringens eine Abwechslung und eine Tat von künstlerischem Rang. *Kurt Miethke*

ERFURT: An einem »Modernen Liederabend« wurde eine Reihe von Liedern von *Robert Hernried uraufgeführt*. So wie Hernried in seinen musikalischen Erörterungen niemals das Prophetentum der radikalen Moderne vertreten hat, verlassen auch diese Lieder nicht den festen Boden der Tonalität. An einer Stelle, dem sehr wirkungsvollen Schluß des »Letzten Tanzes« spürt man sogar etwas wie fremde Vorbilder. Die Melodik, vornehm empfunden und mit dem Klavierpart innig verwoben, gewinnt besondere Reize aus dem Schlichten und Ungekünstelten des Ausdrucks. Harmonische Feinheiten der Begleitung erscheinen immer gesund und natürlich gewachsen. Der genaue Kenner der Gesangsdisziplinen verrät sich in der dankbaren Behandlung der Singstimme. Eine entzückend fein gewobene Serenade und ein außerordentlich zartes, inniges Lied

»Sehnen« (auf einen schönen Text von Ernst Peter Tal) erscheinen mir die wertvollsten Gaben der Reihe. Die vortreffliche Gesangskunst von *Olga Emde-Gensel* unterstrich die Schönheit der Lieder, ohne ihren Gefühlsinhalt ganz auszuschöpfen.

Rudolf Becker

FRANKFURT a. M.: Wenig, sehr wenig Neues. *Wendel* brachte in einem Montagskonzert des Sinfonieorchesters, nach einer nicht eben vorbildlichen g-moll-Sinfonie, die Musik für Geige und Orchester von *Rudi Stephan* mit *Schmuller* als Solisten. Schmullers Leistung war hier ebenso groß wie in dem *Prokofieff*-Konzert, das folgte. Hier wirkt der Klang als Keimzelle dessen, was entsteht: nicht das diffuse Klingen im Sinne Schrekers, sondern die nüchterne, distinkte Vorstellung einzelner Instrumentalklänge. Man dächte an Strawinskij, aber es ist nicht die ursprüngliche Substanz da, Tonleitern stehen für Themen, und die Endabsicht ist harmlos genug. Prokofieff hat als Erster wohl die neuen Mittel anständig der Unterhaltungsmusik zugeführt. Den Beschluß machte *Bartóks* reizende Tanzsuite, die das Publikum grimmig mißverstand. — *Krauß* führte im Museum Mahlers Dritte erfreulich auf. — Wichtig ein Madrigalabend von *Hugo Holle* mit seiner ganz ausgezeichneten Stuttgarter Vereinigung im Rahmen der von *Maria Proelß* geleiteten »Kammermusikgemeinde des Bühnenvolksbundes«. Die Novitäten stammten vom Donaueschinger Fest: hübsche, sehr kunstgewerbliche Gesänge von *Petyrek*, Madrigale von *Hindemith*, die die erstaunlich sichere Behandlung der Singstimmen für sich haben. Ernst gemacht ward in den Chören von *Křenek:* vier Gedichte aus Hölderlins Wahnsinnszeit, unter dem Namen »Die Jahreszeiten« zusammengefaßt, wiedergegeben in strengem und gehaltenem Ton und mit Zug zur Größe. Problematisch gleichwohl. Vom Hauptereignis, dem zweitägigen *Strawinskij-Fest*, wird in Ausführlichkeit zu reden sein. Nur die *Uraufführungen* seien vorweg erwähnt: eine Klavierserenade vom Jahre 1925, die den Stil des Konzertes und der Sonate gelöst weiterbildet und im Schlußsatz — »Kadenz« — wieder zur Freiheit wendet; eine Bearbeitung der Pulcinella-Musik für Geige und Klavier, die begreiflicherweise hinter dem Orchesterwerk zurücksteht, aber in der Interpretation durch *Alma Moodie* und den Komponisten jubelnden Erfolg sich gewann; eine Instrumentation der »vier leichten Klavierstücke« Marsch, Valse, Polka, Galopp, vollkommen in der trübsinnigen Lustigkeit des Leierkastens.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Im ersten Sinfoniekonzert des *Orchestre romand* spielte der französische Geiger *Jacques Thibaud*, der Liebling der großen Menge, vor vollbesetzter Victoria Hall. Ein Zauberer des Klangs und ein Mißachter rhythmisch straffer und dem Werke dienender Interpretation. Im zweiten Konzert erschien die Pariser Sängerin *Claire Croiza*, die unvergeßliche Judith von Mézières. In Gesängen von Duparc, Fauré und Honegger zeigte es sich wieder einmal, daß Lieder mit ursprünglicher Klavier- oder Streichquartettbegleitung eine Orchestrierung nicht vertragen. *Ernest Ansermet* brachte das erste Orchesterwerk des damals 24jährigen Artur Honegger, den kühnen und scharfumrissenen »Chant de Nigamon« zur schweizerischen *Uraufführung*.
In einem Konzert der »*Nouvelles Auditions*«, der Genfer Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, zeugte das Brüsseler Streichquartett »*Pro Arte*« wiederum von seiner hohen Kunst des Zusammenspiels. Gustave Faurés »Quatuor posthume« op. 121, das Werk eines 78jährigen, ist eher angetan, das Talent von Fauré zu begrenzen. Schönbergs 2. Streichquartett op. 10 kann man lieben oder nicht ausstehen, sicher ist, daß ihm Originalität und grausame Ehrlichkeit nicht abgesprochen werden kann. Frau *Winternitz-Dorda* aus Hamburg sang die schönen Worte Stephan Georges. Mehr noch als Schönberg verwendet Kaminski in den drei geistlichen Gesängen zu geschmacklosen Worten die Singstimme instrumental. In den Melodienschleifen, wo jeder Rhythmus durch reichlich polyphones Figurenwerk verwischt ist, blitzen doch überall Ansätze von echter Empfindung durch. Neues bot auch ein Kammermusikkonzert des *Zürcher Streichquartetts*, das ausschließlich dem Schaffen von *Henri Gagnebin* gewidmet war. Die persönlichste Form und ein erfrischender Wind weht aus dem *uraufgeführten* Pastorale für Flöte, Klarinette, Fagott und zwei Harfen von 1921. Wiederum erschienen das unvergleichliche Streichquartett *Capet* und die *Société des instruments a vent.* Ungetrübteste Erinnerung haftet an den Konzerten *Wanda Landowskas*. In den Werken von Bach, Vivaldi, Rameau, Scarlatti u. a. bewies uns die außergewöhnliche Künstlerin, daß die »alte« Musik eine ewig lebendige

Blume ist, deren Frische, Farbe und Duft die Jahrhunderte nicht zerstören können.
Nach dem Auftreten von *Andrès Segovia* darf man es ruhig aussprechen: in diesem spanischen Gitarristen besitzen wir einen der größten Interpreten unserer Zeit. Ihm eignet neben einer großartigen Technik eine Intensität, Reinheit und Frische des Ausdrucks, ein Sinn für rhythmische Werte, eine vornehme Schlichtheit im Vortrag und ein fabelhaftes Vermögen, ohne jede Künstelei den Klang abzustufen. Durch Segovia lernen wir zudem eine unbekannte hervorragende, originale Literatur kennen. *Willy Tappolet*

GÖRLITZ: Unser Konzertleben erreichte Höhepunkte in den Musikfreundekonzerten (Leitung *Fritz Ritter*), bei denen die Bekanntschaft mit ersten Solisten — besonders *Gieseking*, *Ramin* — gemacht wurde. Mahlers 2. Sinfonie war das Gewaltigste der Saison, Rezniceks D-dur-Sinfonie die begrüßte Neuheit. Eine Fülle schöner Gedanken bot eine Suite von Ambrosius, die *Adolf Fricke* mit starkem Beifall *uraufführte*. C. Striegler interessierte stark mit seiner cis-moll-Sinfonie. Sonst war — abgesehen vom Musikfest — nur *Mraczek* Gastdirigent. — Das leidenschaftliche Spiel des *Dresdner Streichquartetts* veranlaßte sieben Konzerte mit immer steigendem Erfolg. Hiergegen trat denn doch das *Brüder Post-Quartett* und besonders das *Schachtebeck-Quartett* zurück. Von Solisten war vom Besten hier voran neben den bereits Genannten: *Irmgard Rühle*, *H. Nissen*, *Claire Dux*, *Talén*, *Leny Reitz-Buchheim*, *Florizel von Reuter*, *Schramm*, *Schapira*, *Kolessa*. Besonders hervorgehoben sei noch *Prof. Schütz* (Wien), dessen Orgelspiel sich zu einem Erlebnis gestaltete. Neben ihnen behaupteten sich unsere einheimischen Künstler — die Sängerinnen *Tilia Hill* und *Irmgard Schwarze*, *Martha Bartling* (Klavier), *Robert Sotta* und *Koch* (Orgel) — mit großem Erfolg. Rege Tätigkeit entfalteten in der ersten Hälfte der Spielzeit die *Chorvereinigungen*, während zum Schluß die Vorbereitungen zum *19. Schlesischen Musikfest* die Zeit beanspruchten. Machtvoll waren die Vorträge der vereinigten *Lehrergesangvereine* (Leitung *Emil Kühnel*, *Stöbe*, *Wagner*) fein ausgearbeitet der »Frithjof« der *Liedertafel* (*Bruno Fischer*), sehr sauber der »Elias« der *Singakademie*, (*Fritz Ritter*), der »Judas Makkabäus« und das a cappella-Konzert des *Volkschors* (Emil Kühnel). Auch das »Weihnachtsoratorium« und die Bach-Kantaten des *Bach-Chors* (Koch) sowie die feinen Darbietungen des *Madrigalchors* (Kühnel) zeugten von vielem Fleiß und hohem Können ihrer Führer. *Wilhelm Scholl*

GRAZ: Nur die Sinfoniekonzerte des *städtischen Opernorchesters* und die Veranstaltungen einiger großer Vereine können finanziell noch halbwegs bestehen. Aus dem hier Gebotenen sei die Erstaufführung von Mahlers »Zehnter« herausgegriffen, bekanntlich Nachlaßwerk und Fragment, das sich kaum als Repertoirestück behaupten dürfte: ein echter Mahler, schwer, undankbar, grüblerisch, ein Kampf mit Gott und aller Welt, aber auch reich an innigen, kinderherzreinen Stellen. Das Opernorchester unter *Auderieth* spielte die zwei Sätze virtuos. — Daß dem Andenken des Walzerkönigs Johann Strauß mancher Konzertabend geweiht war, darf erwähnt werden; daß der angeblich ermordete bulgarische Geiger *Sascha Popoff* plötzlich wieder lebend erschien und äußerst erfolgreich war, desgleichen. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Zwei Serien von Sinfoniekonzerten versorgen uns in diesem Winter mit Orchestermusik: die *Philharmonie* bot unter *Georg Göhlers* Leitung mit den *Berliner Philharmonikern* einen unvergeßlichen Mahler-Schubert-Abend, mit der *Altenburger Landeskapelle* Mozart, mit dem *Gewandhausorchester* unter *Wilhelm Furtwänglers* Zauberstabe Brahms' e-moll-Sinfonie, Richard Straußens »Don Juan« und Johann Straußens Donau- und Kaiserwalzer. Es war Höhen- und Tiefenwirkung zugleich. Das 4. Konzert, ausgeführt von der ehemaligen *Dessauer Hofkapelle* unter *Franz v. Hoeßlins* elektrisierender Direktion, brachte neben Tschaikowskijs Vierter Bartóks mehr als problematische Tanzsuite. *Adolf Busch* spielte meisterlich das Violinkonzert von Brahms. Die *Stadttheaterkapelle* unter *Erich Band* gab im 1. städtischen Sinfoniekonzert die Erstaufführung der c-moll-Sinfonie von *Richard Wetz*. Das gehaltvolle, in allen vier Sätzen fesselnde Werk erlebte eine äußerst feinsinnige Wiedergabe. Solist war *Heinrich Rehkemper*, der Münchener Meistersänger, mit zwei Arien von Mozart und den »Gaselen« Othmar Schoecks. In die Leitung des 2. Konzertes teilten sich Erich Band und *Alfred Rahlwes*, der mit der *Robert Franz-Singakademie* und dem *Lehrergesangverein* die »Rhapsodie« mit Altsolo und »Nänie« von Brahms in selten schöner Ausführung bot. Der Geiger *Vasa Přihoda* flocht das Violinkonzert von Paganini

ein. Im 3. Konzert lernten wir eine Rhapsodie in drei Sätzen von Julius Weismann kennen und schätzen. Von Reger hörte man hier zum ersten Male die Romantische Suite; *Alexander Borowskij* spielte das c-moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff in vollendeter Weise. Der *Lehrergesangverein* (*Alfred Rahlwes*) machte uns mit Hugo Kauns »Requiem« und S. von Hauseggers »Totenmarsch« bekannt. Beide Werke erfuhren eine schwerlich zu überbietende Aufführung. Das *Prisca-* und das *Klingler-Quartett* spielten ihres Rufes würdig.

Martin Frey

HAMBURG: Im Philharmonischen Konzert hat *Karl Muck* die »Variationen und Gigue über ein Thema Händels« von Georg Schumann aufgeführt. Das Thema ist das auch von Händel im Schluß der E-Suite variierte, das einer alten Glockenspielweise abgelauscht sein könnte (der »Grobschmied«). Bei Händel alles Zierat, bei Schumann die Rüstung des modernen Orchesters. In den Konzerten unter *Eugen Papst* ist besonders eindrucksvoll Mahlers zweite Sinfonie aufgefallen. *Furtwängler* (mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester*) änderte in letzter Stunde zweimal sein Programm und diente mit Paradestücken des klangreichen, virtuosen Ensembles. In einem von *Paul Scheinpflug* geleiteten Konzert hat *Hindemiths* neues Orchester-»Konzert« (op. 38) aus umstürzlerisch-unbekümmertem Treiben mit dickstem Lärmmachen mehr Abneigung als befriedigte Neugier gefunden. *Werner Wolff* (wieder eigener Unternehmer, der sich, gleich *Brecher*, auf Zugkräfte stützt), bot Respighis »Antiche-Danze«, vier Stücke, die, modern umgedeutet, auf alte italienische Lautenmusik sich stützen, als sanghaft ansprechende Neuheit. *Alfred Sittard* gab mit dem *Lehrergesangverein*, dem besten hiesigen Männerchore, erfolgreich »Rinaldo« von Brahms und Cherubinis Männerchor-Requiem, das der Meister »sich selber« geschrieben. Das spanische Liederbuch Wolfs erklang von *Lula Mysz-Gmeiner* und *Heinrich Rehkemper* hier bei starker Wirkung. *Josef Pembaur* hat, gern gehört, seinem Beethoven u. a. auch Debussy und Ravel benachbart. *Myra Heß*, *Erica Morini*, *Dorothea Braus* hörten wir unter den Einzelgästen als hervorstechende Individualitäten oder Begabungen.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: In der Stadthalle ward unter Leitung *Rudolf Krasselts* eine bedeutsame Aufführung von Gustav Mahlers Achter Sinfonie bewerkstelligt. Die gewaltigen Chöre aus den 1200 Mitwirkenden waren aus dem *Opernhauschor* und Mitgliedern verschiedener *hannoverscher* und *herfordscher Chorverbände* gebildet, das vielköpfige Orchester aus dem verstärkten hiesigen *Opernhausorchester* und dem *Städt. Orchester aus Herford* zusammengesetzt. Dazu war ein treffliches Solist npersonal am Platze: *Hertha Stolzenberg*, *Sonja Yerdin*, *Gertrud Schmidt-Gerlach*, *Margarete Prochnow*, *Paul Stieber-Walter*, *Karl Giebel* und *Willy Wissiak*.

In den Abonnementskonzerten der Opernhauskapelle erschienen erstmalig *Georg Schumanns* phantasievolle »Variationen und Gigue über ein Thema von Händel« und eine interessant konzipierte einsätzige Sinfonie aus d-moll von *Gerhard v. Keußler*, letztere unter des Komponisten Leitung. Zu erneutem Erfolge brachte *Josef Frischen* seine stimmungs- und farbenreiche Meeres-Sinfonie »Thalatta« in einem »Musikakademie«-Konzert.

Albert Hartmann

KÖLN: In den *Gürzenich-Konzerten* brachte *Hermann Abendroth* einige Neuheiten, so das dritte Klavierkonzert von Prokofieff (mit *Alexander Borowskij* als Solist), eine maschinenhaft bewegte, bunte, namentlich in den Orchesterfarben originell aufgeputzte Spielmusik, die als solche höheres ästhetisches Niveau hält als Hindemiths Kammermusik Nr. 2 (*Gieseking* am Flügel), die von den Hörern abgelehnt wurde, — sodann die zwischen kirchlichen Stimmungen und derber Lebenslust wechselnde Ciacona Gotica des Holländers Cornelis Dopper und die (vom Komponisten selbst dirigierten) schon bekannten Don Juan-Variationen von *Walter Braunfels*. Aus den Sinfoniekonzerten ist außer Clemens v. Franckensteins Orchestervariationen über ein Thema von Meyerbeer ein von *Hans Bruch* gespieltes Klavierkonzert des jungen Russen N. Lopatnikoff zu erwähnen, dem bei vielfach überladener Instrumentation ein gesundes, rhythmisch schwungvolles Musizieren nachzurühmen ist. Das *Kölner Volksorchester* unter *Fritz Zaun* machte uns mit der ersten Sinfonie Borodins bekannt, und *Carl Ehrenberg* dirigierte ein *Philharmonisches Orchester*, das sich hier aus Verbandsmusikern neugebildet hat und das später die Rolle des hier fehlenden zweiten Orchesters übernehmen möchte. Aus einem Konzert des *Kölner Männergesangvereins* unter seinem neuen Dirigenten *Richard Trunk* hob sich eine Komposition von August v. Othegraven: »Die

Königskinder« (für Sopransolo, Männerchor, Klavier, drei Hörner und Streichquartett), das die deutsche, flämische, schwedische und dänische Volksmelodie benutzt und wirkungsvoll durchkomponiert, besonders heraus.

Walter Jacobs

KÖNIGSBERG: Aus den Konzerten ist bisher nur weniges zu melden. *Margarete Schuchmann, August Hevers und Richard Klemm* haben sich zu einer neuen Trio-Vereinigung zusammengetan, die mit ihrem ersten Konzert künstlerisch gut abschnitt. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nach wie vor die großen *Sinfoniekonzerte*, die auch in diesem Jahr *Ernst Kunwald* dirigiert. An Neuheiten brachten sie die erste Sinfonie von Richard Wetz, die in ihrer auffälligen Anlehnung an Bruckner nicht sonderlich tief ging. Wir hörten ferner Gáls Ouvertüre zu einem Puppenspiel und die »extatische Fantasie« des Innsbrucker Komponisten Emil Schennich. Das für Klavier und Streichorchester geschriebene Stück imponierte durch seine gesunde und ursprüngliche Musikalität. — Aus dem Rahmen der ständigen Künstlerkonzerte ist ein Abend von *Sigrid Onegin* erwähnenswert. Sehr rege ist die Betätigung einheimischer Künstler und Künstlerinnen. *Otto Besch*

KRONSTADT (Siebenbürgen): In der vergangenen Musiksaison 1924/25 verdient besondere Erwähnung die *Bruckner-Feier*. Brukkner war hier an den Pforten des Orientes so gut wie unbekannt. Nun gelang es durch den Zusammenschluß zweier Städte, Hermannstadts und Kronstadts, diesen Genius auch für uns zu erschließen. Daß dazu der musikalische Apparat gleich zweier Städte aufgewendet wurde, gestaltete die Kundgebung für den Meister geradezu zu einem Musikfest, an dem die Bevölkerung der ganzen Stadt teilnahm. Die vereinigten Orchester der *Kronstädter philharmonischen Gesellschaft* und des *Hermannstädter Musikvereins* boten die 7. Sinfonie unter *Novaks* Leitung als Gastdirigent, der *Kronstädter Männergesangverein* das Tedeum unter *Bickerichs* Taktstock. Da man hier in mancher Beziehung noch in dem Zeitalter von Erstaufführungen dieser Werke lebt, war die Wirkung die des freudevollsten Entzückens. Im Frühjahr darauf wurde vom Männergesangverein, wie um auf den Gegensatz hinzuweisen, Haydns Schöpfung zum soundsovielten Male einstudiert und aufgeführt. Auch hier dirigierte Bickerich, der seinerzeit mit so viel Energie die südöstlichste Aufführung der Matthäus-Passion in Kronstadt bewerkstelligt hatte. Noch eine Erstaufführung wurde im abgelaufenen Jahre in Kronstadt geboten: Robert Schumanns Musik zu Goethes Faust; und zwar hatte sich der *Kronstädter deutsche Liederkranz* die hohe Aufgabe gestellt. Sie gelang ebenfalls unter *Richard Oschanitzkis* Leitung recht gut. Das Werk erfuhr durch die mystische Weihe des uralten evangelischen Domes zu Kronstadt die richtige Beseelung, und die Menge lauschte tiefergriffen der Darbietung, zu der auch aus der deutschvölkischen Umgebung der Stadt die Landbevölkerung in hellen Scharen herbeigeeilt war. Solche Musikfeste bedeuten für uns vielleicht mehr als für eine rein deutsche Stadt, wo alle maßgebenden Stellen sich unterstützend in die Hände arbeiten, wenn es gilt, ein großes Werk herauszubringen. Hier dagegen ist man froh, wenn die Behörden keine Schwierigkeiten bereiten. So gestalten sich die Musikfeste zum Ausdruck einer edlen Gesinnungsgemeinschaft mit den Genien des deutschen Mutterlandes.

Egon Hajek

LEIPZIG: Weicht das *Gewandhaus* von der klassischen Programmnorm ab, so wird es ideenlos. Es läßt zum Beispiel in seinem achten Konzert die große Sinfonik ganz schweigen und bringt Regers Hiller-Variationen als einziges gewinnversprechendes Werk. Die Programmpolitik, und damit auch die Haltung des Instituts dem zeitgenössischen Schaffen gegenüber, ist sehr problematisch. *Furtwängler* macht überdies den Fehler, Werke wie die Fantastique und Bruckners Achte Sinfonie nach- und neuzudirigieren, die vor noch nicht Jahresfrist *Bruno Walter* und *Klemperer* in Vertretung des Gewandhausdirigenten aufgeführt haben. Am fragwürdigsten aber bleibt das Verhältnis des Gewandhauses zur Zeitmusik. Man glaubt sie doch nicht ganz ausschalten zu dürfen, aber man repräsentiert sie mit solchen Persönlichkeiten und Werken, daß sich keine objektive Anschauung ergeben kann. *Baußnerns* »Hymnische Stunden« für Streichorchester gehören nicht zur neuen Musik, sie sind in diesem Sinne gar nicht diskussionsfähig. Es ist ein vornehmer Eklektizismus in dieser Musik, sie ist akademisch, aus den Quellen des 19. Jahrhunderts geronnen, monoton. Aber in ihrer Haltung, ihrem Charakter absolut ehrlich. — In dem Solocellisten des Gewandhauses *Hans Münch-Holland* reift ein bedeutender Musiker heran. Er gab bemerkenswerte Proben seines Könnens, indem er bei den *Philharmonikern*

(unter *Hoeßlin*) das Haydn-Konzert, im Gewandhaus das Schumann-Konzert spielte. — An einem der letzten Gewandhausabende erschien *Gustav Brecher* als Konzertdirigent und warb für sein feines, geistiges Dirigententum namentlich durch den Vortrag der Euryanthenouvertüre. — Von Solisten, die in Leipzig konzertierten, seien der große einheimische Meister *Pauer*, ferner der phänomenale *Borowskij*, *Vecsey* und *Přihoda* genannt. Auch der Führer der ersten Geigen im Gewandhausorchester sei hier mit Nachdruck erwähnt: *Edgar Wollgandt*; ein Konzertmeister, wie ihn so leicht kein Orchester wieder finden wird. Er war traditionsgemäß Solist in einem Gewandhauskonzert. — *Hermann Scherchen* faßt nur zaghaft im Leipziger Musikleben wieder Fuß. Eine sehr schöne Aufführung der Regerschen Orchesterserenade muß ihm höher angerechnet werden als sein Propagandadienst für die gestaltlose, erfindungsarme Kunst von *Hermann Ambrosius*, dem Leipziger Pfitzner-Schüler.

Hans Schnoor

LONDON: Zu den musikalisch vornehmsten Veranstaltungen unserer Wintersaison gehören die unter der Leitung *Gerald Coopers* alle vierzehn Tage stattfindenden Freitags-Kammermusikabende. Cooper ist selbst vortrefflicher Clavecinist und Kenner alter Musik, räumt aber in seinen mit feinem Geschmack gewählten Programmen der Moderne einen bedeutenden Platz ein. Die ersten zwei Konzerte brachten bereits drei Novitäten. Absolut neu war ein »Concerto Academico« für Violine und Streichorchester von *R. Vaughan Williams*. Jeder Musiker wird sich an dem langsamen Satze begeistern, in dem Soloinstrument und Orchester sich abwechselnd an einem edel empfundenen, langatmigen, über einem zweitönigen basso ostinato schwebendem Thema beteiligen. In den Händen der gottbegnadeten Geigerin *Jelli d'Aranyi* gestaltete sich dieser Satz zu einem Erlebnis höchsten Genusses. Ihre Kunst ist nur mit der eines Casals und eines Kreislers zu vergleichen. — Das nächste relativ neue Werk war *van Dierens* Sonnet VII aus Spencers »Amoretti« für Solostimme und elf Instrumente. Auf diesen ganz hervorragenden holländischen, aber in London ansässigen Tonkünstler sei besonders hingewiesen. Endlich Bartóks wuchtiges, seelisch durchaus einheitliches, von tiefster Einsamkeit und stiller Resignation erzählendes Streichquartett. Es vermittelte uns dieses bedeutende Werk nebst Mozart und Debussy das vollendete *Pro arte-Quartett* aus Brüssel. Vollkommeneres an Zusammenspiel, Tongebung und Feinheit der Nuancierung läßt sich kaum denken. Trotz aller Vorzüge läßt es aber die menschliche Wärme, den eigenartigen Ton und die feinempfindende Auffassung des *Léner-Quartetts*, das noch immer an seinem romantischen Zyklus spielt, nicht vergessen. Eine Serie romantischer Klaviervorträge — nicht weniger als sechs hintereinander — bescherte uns auch *Germaine Schnitzer*. Vollendetes, technisch Einwandfreies, durch und durch Musikalisches bot uns die Künstlerin, der zur Größe nur eine ausgesprochenere Persönlichkeit fehlt. Daß es allerdings auch darin ein Zuviel geben kann, bewies *Josef Pembaur*, dessen Spielart und musikalische Gestaltung zur Dämonie, zur ins Riesenhafte angewachsenen Groteske wird. — Durchaus edel gab sich wiederum *Szigeti* in einem klassischen Konzert, und *Casals*, dessen geliebte C-dur-Cellosuite von Bach wohl das Höchste ist, was es auf dem Gebiete der künstlerischen Vollendung gibt. Selbst dem spröden Schumann-Konzert verhalf er zu begeistertem Erfolge, an dem allerdings auch *Bruno Walter* beteiligt war, der fortfährt — und mit Recht — das Idol des kunstverständigen Publikums zu sein. »Ausverkauft« hieß es beim letzten Konzert des *London Symphony Orchestras* unter seiner Leitung, und beinahe ebenso besetzt war ein zweiter Abend, an dem er *Isolde Menges* zu den Violinkonzerten von Beethoven und Brahms begleitete — eine vortreffliche Künstlerin, die namentlich dem erstgenannten Werk und vielleicht Walters gemessen-großer Auffassung desselben noch etwas scheu gegenübersteht. In der Philharmonie wurde *Edward Elgar* die goldene Medaille der Gesellschaft durch *Henry Wood* nicht gerade sehr eindrucksvoll überreicht nach einem Elgars Werken gewidmeten Konzert. Es kam darin u. a. das sinfonische Gedicht »Falstaff« zu Gehör, in dem sich Elgarsche Eigenart mit Straußscher Eulenspiegelei nicht immer glücklich verbindet.

L. Dunton Green

MAGDEBURG: Die Konzerttätigkeit hat mit größerer Heftigkeit eingesetzt. Aber es gelingt auch Künstlern von Ruf, wie *Vecsey*, der *Leisner*, *Raatz-Brockmann*, *Lamond*, *Erdmann*, *der Olszewska*, *Florizel v. Reuter*, *Julia Menz* und anderen nicht immer, die Säle zu füllen. Ausverkaufte Häuser erzielten die *Donkosaken* und der *Chor der Six-*

tinischen Kapelle. Die *Stadttheater-Sinfoniekonzerte* leitet *Walter Beck,* der sich ab und zu auch der Moderne nicht verschließt. In der Zeit einer mehrwöchentlichen Unpäßlichkeit trat *Schulz-Dornburg* für ihn ein. Daß Beck Magdeburg mit der Fünften Bruckners bekannt machte, muß ihm zum besonderen Verdienst angerechnet werden. In der Konzertpflege voran geht der »*Magdeburger Kaufmännische Verein*«, der zunächst die *Berliner Philharmoniker* unter *Bruno Walter* herbeigerufen hatte. Der *Reblingsche Kirchengesangverein* zehrt zur Zeit noch von seinem alten Ruhme; die Dirigentenfrage belastete ihn während der letzten Jahre schwer. Ob sich sein neuer Dirigent, der Schweizer *Henking,* bewährt, muß erst abgewartet werden. In der *Harmoniegesellschaft* hörte man an einem Abend die *Dessauer Kapelle* unter *Hoeßlin.*

Max Hasse

MANNHEIM: Im Konzertleben ging es in unserer südwestdeutschen Ecke doch etwas lebhafter zu als auf dramatischem Gebiete. *Wilhelm Furtwängler* leitete das erste unserer traditionell vornehmen Akademiekonzerte und wurde wie ein Heilbringer begrüßt. Der berühmte Dirigent nützt gerne seinen Mannheimer Aufenthalt zu Generalproben für sinfonische Exkurse, die er dann nachher im Leipziger Gewandhaus und in der Berliner Philharmonie zu Gehör bringt. Bartóks Tanzsuite war eine Neuheit für uns, die manchen Ohren Pein schuf, Dvořáks e-moll-Sinfonie »Aus der neuen Welt« war eine dankbar begrüßte Ausgrabung, die eine schon zum Unterhaltungsprogramm degradierte Schöpfung wieder in ihre eigentlichen Rechte einsetzte. *Richard Lert* bewies in einem Volkskonzert, daß er bei aller ernsten Widmung für die Sinfonik Bruckners doch nicht jene große Gebärde mitbringt, die dieser Ekstatiker erheischt. Seine E-dur-Sinfonie blieb ebenso wie die gelegentlich des zweiten Akademiekonzertes gespielte Romantische Sinfonie im bloßen Musizieren stecken; die eigentlichen, die tiefer verborgenen Schönheiten dieser Werke, blieben ungeborgen. Eine orchestrale Adaptierung Bachscher Choralvorspiele interessierte, weil Arnold Schönberg, der Asket, hier einmal Farben ausgegossen hatte, die an sinnliche Klanggelüste gemahnten. Auf der Geige produzierte sich einmal die junge begabte *Lene Hesse-Sinzheimer,* das andere Mal *Adolf Busch,* der Mozarts A-dur-Konzert wie eine entzückende Pretiosität ausbreitete. *Edwin Fischer* gab einen seiner von eigenwilligem Vortragsstreben erfüllten Klavierabende, an denen er so gerne die klanglichen Grenzen seines Instruments im Sinne der Orgel — und der orchestralen Wirkung ausweitet. Auf der wirklichen Orgel zelebrierte *Arno Landmann* J. S. Bach mit dessen schönsten Werken zu dem in diesem Jahre fälligen 175. Gedenktag. Der überaus strebsame Kapellmeister *Werner v. Bülow* wagte sich mit Enthusiasmus an Beethovens 9. Sinfonie. Die instrumentalen Truppen waren die kampfgewohnten Kammermusiker des Nationaltheaterorchesters, aber die chorischen Mittel waren nur in den Männerstimmen, die der Lehrergesangverein stellte, von erprobter Tauglichkeit, während ein junger Frauenchor noch gänzlich versagte. *Bruno Walter* musizierte mit dem Orchester auf feinsinnigste Weise. Er ist heute eine der markantesten und zugleich eine der liebenswürdigsten Erscheinungen unter den großen Dirigenten. Neue Musik gab das *Wiener Streichquartett* zu hören, das mit Křenek, Berg und Toch aufwartete, von denen uns an diesem Abend der letztere als der sympathischste erscheinen wollte. Mit Regers op. 74, diesem monströsen d-moll-Streichquartett, hielt uns das *Wendling-Quartett* in nicht eben angenehmen Banden.

Wilhelm Bopp

MÜHLHAUSEN i. Th.: Vom 2. bis 4. Oktober fand unter Leitung *Walter Steegers* das *Zweite Bach-Fest* statt. Mit dieser Veranstaltung war der großartige Versuch unternommen worden, einen Gesamteindruck der Kunst Johann Sebastian Bachs zu vermitteln. Es gelangten sieben Kantaten, die Sinfonia F-dur für Orchester, die Goldberg-Variationen für zwei Klaviere zur Aufführung, ferner spielte *Günther Ramin* die Partita über den Choral »Sei gegrüßt Jesu gütig«, Präludium und Fuge D-dur sowie Phantasie und Fuge g-moll. Von Friedrich Bach wurden zwei Motetten, von Philipp Emanuel Bach der bezaubernde, in herbstlichduftiger Stimmung gehaltene Zwiegesang »Phyllis und Thirsis«, in einer Bearbeitung *G. A. Walters,* der selber die Partie des Phyllis sang, aufgeführt. Auch sonst hatten sich bedeutende Solisten in den Dienst der Sache gestellt, so *Ilse Helling-Rosenthal, Käthe Hecke-Isensee* (Sopran), *Martha Adam* (Alt), *v. Zeuner-Rosenthal* und der Pianist *Fritz Weitzmann.* Die Chorpartien sang der Mühlhäuser *Madrigalchor,* der sich wegen seiner außerordentlichen Leistungsfähigkeit des besten Rufs erfreut. Die Veranstaltungen wur-

den zum Teil an den Stätten abgehalten, an denen Bach während seines Mühlhäuser einjährigen Aufenthaltes (1707) wirkte, in der Kirche Divi Blasii und der Kirche Beatae Mariae Virginis, in der Bach die erste Aufführung seiner Ratswahlkantate leitete. Man darf sagen, daß das Ziel des Veranstalters, ein Bild des ganzen Bach, des heiteren, leichten und weisen ebenso wie des wilden und glühenden großen Bach zu entwerfen, in der schönsten Weise gelungen ist. Die Mühlhäuser Einwohnerschaft erwies sich erkenntlich durch den starken Besuch der vier Konzerte, die in ihrer Schwere an den Hörer ungewöhnliche Anforderungen stellten. *Kurt Miethke*

MÜNCHEN: In einem Konzert der *Musikalischen Akademie* (vorm. Kgl. Hoforchester) kam unter *Hans Knappertsbusch* zur *Uraufführung Hermann Zilchers* Lustspielsuite »Der Widerspenstigen Zähmung« für zwölf Instrumente, in der geistreich und humorvoll der ganze Ablauf des Shakespeareschen Lustspiels in fünfzehn kleine Bilder von klarer Zeichnung und feiner Kolorierung gefaßt wird. *Sigmund v. Hausegger* vermittelte mit dem *Konzertvereinsorchester* als Neuheiten die Variationssuite über ein altes Rokokothema von Joseph Haas und das Klavierkonzert von August Reuß. Die Suite ist voll spielerischer Lust und sinnlicher Freude, bald weich und verträumt, bald übermütig und witzig, das Klavierkonzert dagegen, dessen Schwerpunkt im Orchester liegt, voll tiefer Leidenschaft und dramatischer Kraft, schwer und ernst, ein starkes, gehaltreiches Werk. Unsere Chorvereinigungen sind fleißig an der Arbeit. Der *Lehrergesangverein* brachte mit der *Musikalischen Akademie* unter Hans Knappertsbusch in vollendeter Wiedergabe Beethovens Missa solemnis, der *Opernchor der Staatstheater* unter *Konrad Neuger* zusammen mit dem *Konzertvereinsorchester* einen namentlich in den Chören prächtig geratenen »Josua« von Händel, die *Konzertgesellschaft* unter *Hanns Rohr* wiederholte »Israel in Ägypten«, *Ludwig Landshoff* führte mit dem *Bach-Verein*, stilsicher und sachlich-ernst wie immer, Heinrich Schütz und Bach auf, *Ludwig Berberich* stellte seinen glänzend disziplinierten *Domchor* in den Dienst Palestrinas, und die *Bürger-Sänger-Zunft* widmete ihr erstes wohlgelungenes Konzert Kompositionen Münchener Autoren, wobei sich der neue Leiter als temperamentvoller Dirigent und begabter Komponist erwies.
Willy Krienitz

PARIS: Der letzte Monat war reicher an Erstaufführungen. In den Konzerten des *Conservatoire* brachte *Gaubert* eine hebräische Rhapsodie »Schelomo«; drei Orchesterstücke von *Jacques Ibert* »Escales«, malerische Bilder: Erinnerungen an Sizilien, Tunis und Valenzia; Bruchstücke aus Prokofieffs »Die Liebe zu den drei Orangen«, deren Kürze und einfache, beinahe brutale Rhythmen den Erfolg ausmachen; ferner »Quatres Dances« von *Louis Vuillemin*, (Eindrücke aus der Bretagne). — Bei den *Colonnes* dirigierte *G. Pierné* eine sinfonische Rhapsodie von *Stojowski*, ein sinfonisches Gedicht auf Faurés Namen von *Ducasse*, »L'Embarquement pour Cythère« nach Watteau von *Steck*, »Mon lac« von *Wittkowski*, dessen Vorspiel mit Variationen und Finale von der Pianistin *Bl. Selva* dargeboten wurde. — In den *Lamoureux*-Konzerten gelangte unter *Paul Parey* und Mitwirkung der Sängerin *Frozier-Marot M. H. Bussers* »Colombe« zur Erstaufführung; ferner das Fragment einer lyrischen Tragödie »Isis« von Bolsène, eine fünfteilige Suite von *Migot* und zwei Melodien von *Paul Pierné*. — Die moderner gehaltenen *Pasdeloup*-Konzerte veranstalteten unter *Rhené-Baton* und *A. Wolf* einen Honegger-Abend (»Horace victorieux«, »Le Roi David«, »Pacific«) und führten seine »Pastorale d'été« zum erstenmal auf. Migots »Fête chez la Bergère« gefiel hier besser als die oben erwähnte »Suite« bei den Lamoureux. *Manuel de Falla* errang mit seiner »Nuit dans les jardins d'Espagne« starken Erfolg und Richard Strauß' »Couperin-Suite« wurde mit einstimmigem Beifall begrüßt. — Grundsätzlich möchte ich bemerken, daß all diese kleinen Fragmente aus ungedruckten Werken kaum den Interessen der jungen Musiker dienlich sein dürften. Wann wird sich einer unserer Konzertveranstalter dazu entschließen, ein Werk vollständig aufzuführen? *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Der alte *Rostocker Konzertverein* und der *Musikverein 1865* machten gemeinschaftliche Sache, um das hiesige Konzertwesen zu heben und zu beleben. Das erste Vereinskonzert unter Leitung von *Schmidt-Belden* brachte Tschaikowskijs Pathetische Sinfonie und als Solisten *Adolf Busch*, der Beethovens Violinkonzert, Präludium und Fuge aus Bachs C-dur-Sonate vollendet vortrug. Die lange entbehrten volkstümlichen Sinfoniekonzerte wurden unter Schmidt-Belden wieder aufgenommen. Der erste Abend war Mozart (Jupitersinfonie und Violinkonzert G-dur durch Konzertmeister *Heinrich Ashauer*)

gewidmet, der zweite durch die *Uraufführung* »Romanze und Capriccio für Viola« von *C. Fr. Pistor*, einem begabten Rostocker Orchestermusiker, bemerkenswert.

Wolfgang Golther

STETTIN: In unserem Konzertleben hat sich im Vergleich mit dem Vorjahre wenig geändert. Gewiß sind eine Reihe hervorragender Konzerte zu verzeichnen, aber nur ganz wenige davon wurden von einheimischen Künstlern bestritten. Das *Stettiner Trio*, eine Kammermusikvereinigung, die sich aus den Konzertmeistern *O. Seligmann* (Violine), *Albert Stübgen* (Cello) und dem ausgezeichneten Pianisten *Erich Rust* neu gebildet hat, entwickelt sich zu einem Kulturfaktor in unserem Musikleben. Die Simonschen Abonnementskonzerte ziehen ebenso, zumal hier die »großen Kanonen« in die Erscheinung treten. *Dusolina Giannini* und *Karin Branzell*, *Lauritz Melchior* und *Schlusnus*, *Brodersen* und *Conrad Ansorge*, die *Donkosaken*, der Chor der *Sixtina* und das *Gewandhaus-Quartett*, sie alle feierten hier Triumphe. *Robert Wiemann* trat mit einigen Konzerten vor die Öffentlichkeit, zwei Volkssinfoniekonzerten, einem Sinfoniekonzert des »Musikvereins« (das als Kern Regers Böcklinsuite brachte), einem Chorkonzert des »Musikvereins«, in dessen Mittelpunkt das Brahmssche »Requiem« in annehmbarer Wiedergabe stand, und einem Konzert des *Lehrergesangvereins*. Das letztere war das hundertste unter Wiemanns Leitung und brachte ihm reiche Ehrungen ein. Seine »Hymne an die Tonkunst« (Text von Grillparzer), ein thematisch fesselndes, chorisch aber ziemlich kniffliges Werk, erlebte ihre erfolgreiche *Uraufführung*. Daß man auch unsere bedeutende Pianistin *Katharina Freiwald* wieder einmal hörte, war begrüßenswert. *Fritz H. Chelius*

STUTTGART: In seltsamem Widerspruch zu der Schwierigkeit, die Konzertsäle mit Besuchern zu füllen, steht die wachsende Zahl von musikalischen Aufführungen jeglicher Spielart. Zu erwähnen die Sinfoniekonzerte, die einen verheißungsvollen Anfang nahmen. *Adolf Busch* spielte meisterhaft das Regersche Violinkonzert, *Karl Leonhardts* Dirigentenbegabung zeigte sich an Bruckners Sechster. Das *Philharmonische Orchester* ließ *Leo Blech* kommen, um unter dessen sicherer Führung sich seine ersten Lorbeeren als Sinfonieorchester zu holen. Man bemerkte dabei den Fortschritt, den namentlich die Bläser gemacht haben. *Paul O. Möckel* (Klavier) und *Katharina Bosch-Möckel* (Violine) beschränken sich vorerst auf Mozart, den sie mit besonderer Liebe behandeln, das neue *Kleemann-Quartett* arbeitet fleißig und mit Erfolg daran, sich einen Platz im Konzertsaal zu sichern, das *Wendling-Quartett* steht auf alter Höhe. *Alexander Eisenmann*

WEIMAR: *Ernst Praetorius* kleidet die Sinfoniekonzerte der Weimarischen Staatskapelle in ein weit moderneres Gewand, als man es in dem (was moderne Musik anlangt) recht rückständigen Weimar gewohnt ist. Im ersten Konzert erregte der Geiger *Max Strub* berechtigtes Aufsehen. J. Haas' »Variationensuite über ein altes Rokokothema« befriedigte außerordentlich; Braunfels' geistvolle »Phantastische Erscheinungen« op. 25 schwächten durch ihre Längen den Eindruck ab. In der *Gesellschaft der Musikfreunde* konnte *Eduard Erdmann* mit Artur Schnabels berüchtigter Sonate bei den allermeisten Zuhörern nur stummen Unwillen erregen. Die »Ausstellungsbilder« Mussorgskijs zeichnete der geniale Pianist in glänzenden Farben nach. *Raatz-Brockmann* interessiert hauptsächlich durch seine Technik. *Robert Reitz* zeigte mit dem Vortrag sämtlicher sechs Sonaten und Partiten von Bach für Solovioline, daß er ein Bach-Spieler par excellence ist, dem in der technischen und musikalischen Ausdeutung dieser Riesenwerke nur wenige gleichkommen. *Otto Reuter*

WIEN: Ein neues Streichquartett von *Egon Kornauth* op. 30, d-moll, wurde vom *Sedlak-Winkler-Quartett* zur *Uraufführung* gebracht. Ein Werk, das maßvollen Schritts über akademische Pfade wandelt, ein Muster der Korrektheit und der konservativen Gesinnung. Man hört nichts Unbedachtes, aber auch nichts Unmittelbares; der gewählte Ausdruck, die abgeschliffene Form, der durchsichtige Satz, das alles scheint um seiner selbst willen da zu sein. Wie schade, daß das einst so spontane und romantische Empfinden dieses Komponisten der Freude an klassizistischer Schönfärberei völlig gewichen ist. Im dritten Konzert der *Philharmoniker*, deren Programme sich sonst so gern mit den gewohnten Wald- und Wiesenpromenaden bescheiden, wagte *Felix Weingartner* einen Griff nach den Sternen und holte aus dem sinfonischen Zyklus »Die Planeten« von *Gustav Holst* drei schöne und glänzende Exemplare herab. Es war eine

sehr anregende Stunde astrologischen Musikunterrichts, getragen von lebhafter Phantasie, von originellen Gedanken im Melodischen, Rhythmischen und Koloristischen, und gewürzt von zahlreichen witzigen und gut pointierten Einfällen. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Das Herbstprogramm brachte, um die stark notleidende Kurindustrie zu fördern, mancherlei Anziehungspunkte, jedoch keine Neuerscheinungen. A cappella-Konzerte des *Chors der Römischen Basiliken* und des *Berliner Domchors*, die Gegensätzlichkeit italienischen und deutschen Kunstgesangs demonstrierend, wechselten ab mit Sonderveranstaltungen des *Kurorchesters*, das unter der Gastleitung von *Bruno Walter* und *Fritz Busch* seinen künstlerischen Rang neu bestätigte. Bruckners Fünfte, von *Karl Schuricht* meisterhaft gedeutet, ward zu einem tiefen Erlebnis; in den Sinfoniekonzerten des Staatstheaters erregte *Otto Klemperer* mit einer letzte seelische Regung aufspürenden Wiedergabe der Neunten Mahlers ungeteilte Bewunderung. *Emil Höchster*

ZÜRICH: Die Abonnementskonzerte unter *Volkmar Andreae*, der Mittelpunkt und Grundpfeiler des musikalischen Lebens, geben sich ihrer Würde gemäß nur vorsichtig Exkursionen auf musikalisches Neuland hin. Bruckners erste Sinfonie, die anfangs November erstmals in Zürich erklang, ist bereits nicht mehr Neuland; das Publikum nahm sie mehrheitlich mit großer Freude auf. Weit weniger dann aber die 5. Sinfonie in c-moll von Felix Weingartner den es als bedeutenden Dirigenten schätzt, als Komponisten von durchaus eklektischem Epigonentum kennenzulernen sich jedoch nicht gerade dankbar fühlte. Für die moderne und modernste Würze im Konzertleben zu sorgen, sind andere Institutionen unermüdlich tätig. Einmal die Sektion Schweiz der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik*, die *Igor Strawinskij* zum Vortrag seines Klavierkonzerts mit dem *Harmonie-Orchester* berief und bei dieser Gelegenheit die an Wagner und Strauß genährte melodiöse 2. Orchester-Suite op. 4 von Bartók und Hindemiths nicht durchaus überzeugendes Orchester-Konzert op. 38 zur Erstaufführung, sowie eine Ouvertüre zu »Weh dem, der lügt«, op. 38a des Zürchers *Reinhold Laquai* zur *Uraufführung* brachte. Köstliche Klangwirkungen, die unschwer mit Grillparzers Lustspiel in Zusammenhang zu bringen und eher hämische Komik als befreiter und befreiender Humor sind, zeichnen diese nicht sehr schwerwiegende Musik des fruchtbaren Komponisten aus. Ferner ließ im Schoße der *Allgemeinen Musikgesellschaft* das *Zürcher Streichquartett* im Verein mit Solobläsern des *Tonhalle-Orchesters* das 2. Streichquartett in Es-dur des neuen Genfer Konservatorium-Direktors *Henri Gagnebin* und ein Konzert für Trompete, Klarinette, Violine, Bratsche und Cello des bereits wiederholt bemerkenswert hervorgetretenen jungen Zürchers *Robert Blum* zum erstenmal erklingen. Das erste Stück, gedrängt und sauber gearbeitet, wirkt namentlich in den kantablen Partien warm; französisches Kolorit ist unverkennbar. Blums Werk verrät auch gediegene Arbeit, doch wird etwelcher Mangel an Gehalt durch die Gebärde der Diktion wettzumachen gesucht. Dem *Kammerorchester Zürich* schließlich, einer Schöpfung von *Alexander Schaichet* zum Zwecke der Vermittlung unbekannter Tonwerke, verdanken wir die erste Bekanntschaft dreier aus einer diesjährigen Konkurrenz für Kammerkompositionen erfolgreich hervorgegangener, in manchen Stükken sympathischer Konzerte: für Flöte, Violine und kleines Orchester von Alexander Tscherepnin, für Cello und Kammerorchester von Ernst Toch und für Klavier und kleines Orchester von Hermann Wunsch, und einen Monat später die Erstaufführung des ergötzlichen Konzerts für Bläserquintett mit kleinem Orchester von Vittorio Rieti und dreier weniger belangvoller Tonstücke von Georg Jokl (Nachtmusik für Harfe und Streichorchester), Erwin Lendvai (5 Sonette der Louize Labé in der Übertragung von Rainer Maria Rilke) und Paul Kletzki (Sinfonietta). *Ernst Tobler*

NEUE OPERN

Manfred Gurlitt hat seine Oper »Wozzeck« vollendet; sie ist vom Stadttheater in Bremen zur Uraufführung erworben worden.
Erwin Schulhoff hat die groteske szenische Dichtung »Don Juan« des tschechischen Schriftstellers *K. J. Beneš* nach der deutschen Übersetzung von Max Brod vertont.

OPERNSPIELPLAN

DRESDEN: *Verdis* in Deutschland fast unbekannte Oper »*La forza del destino*« (Die Macht des Geschickes), kürzlich in Altenburg im Urtext aufgeführt, ist neuerdings von *Franz Werfel* einer völligen textlichen Neubearbeitung unterzogen worden. Die *Staatsoper* hat diese Neubearbeitung zur *Uraufführung* erworben.

HAAG: *Willem Landrés*, des holländischen Komponisten dreiaktige Oper »Beatrijs« erlebte hier und in Rotterdam ihre mit stärkstem Beifall aufgenommene Erstaufführung, die insofern als musikalisches Ereignis registriert wird, als seit über zwanzig Jahren keine niederländische Oper mehr zur Aufführung gelangte.

LONDON: *Bruno Walter*, der hier kürzlich zwei Orchesterkonzerte dirigierte, hat während seines hiesigen Aufenthaltes bereits die nächstjährige deutsche Opernsaison in Verhandlungen mit dem englischen Syndikat sichergestellt. Die Spielzeit soll länger als die vorige sein und wird Werke von Mozart und Wagner bringen. Die musikalische Leitung des deutschen Teils der Opernsaison werden wieder Bruno Walter und Robert Heger übernehmen.

LÜBECK: *Rudi Stephans* Oper »Die ersten Menschen« wurde vom Stadttheater zur Erstaufführung angenommen.

OSNABRÜCK: Im Stadttheater erlebte *Hugo Kauns* »Menandra« gleichzeitig mit Rostock, Braunschweig und Kiel ihre *Uraufführung.*

KONZERTE

KIEL: *In den Konzerten des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins* gelangen folgende Werke zur Aufführung: G. v. Keußler: Sinfonie d-moll; H. W. v. Waltershausen: Apokalyptische Sinfonie; H. Kaminski: Magnificat für Solosopran, Solobratsche, Chor und Orchester (Uraufführung), der 69. Psalm und Motette für a cappella-Chor; Hans Fleischer: Musik für Streichorchester, Orgel und Sopranchor (Uraufführung); Paul Kletzki: Sinfonietta; Kurt Thomas: Der 137. Psalm für achtstimmigen a cappella-Chor (Uraufführung) und Messe für a cappella-Chor; W. Courvoisier: Auferstehung; Reger: Prolog zu einer Tragödie und Kantate: »Vom Himmel hoch, da komm ich her«; Mahlers 2. Sinfonie; Bruckners 2. Sinfonie; A. Sandberger: Sinfonische Dichtung »Viola«.

LEIPZIG: *Waldemar v. Baußnerns* Zyklus für Streichorchester »Hymnische Stunden«: Prolog, Evangelium, Dithyrambus, wurde von *Wilhelm Furtwängler* in den Gewandhauskonzerten zur *Uraufführung* gebracht.

SCHAFFHAUSEN: Die *Sinfoniekonzerte des Musik-Collegiums* unter Leitung von *Oskar Disler* bringen an Erstaufführungen: Honegger: Pacific 231; Bartók: Tanz-Suite; Hindemith: Cello-Konzert op. 36; Frey: Bekränzter Kahn; Schoeck: Gaselen; Mahler: Das Lied von der Erde.

ZÜRICH: *Fritz Brun* hat seine *4. Sinfonie* beendigt. Die Uraufführung wird noch in diesem Winter im *Zürcher Tonhalle-Abonnementskonzert* unter *Volkmar Andreae* stattfinden.

* * *

Die *Berliner Sing-Akademie* ist von zwei der größten italienischen Konzertgesellschaften eingeladen worden, im Februar und März unter Leitung von *Georg Schumann* mehrere Oratorien aufzuführen. Es sollen in Turin wie in Rom je vier Konzerte stattfinden.
Am Totensonntag führte die *Berliner Motettenvereinigung* unter Leitung von *Fritz Heitmann* in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche die achtstimmige *Messe op. 1 in a-moll* von *Kurt Thomas* mit Ausnahme des Credo in *Berlin* zum ersten Male auf.
Jón Leifs »Sinfonische Trilogie«, die jüngst in Karlsbad ihre Uraufführung erlebte, wird in diesem Winter auch in *Bergen*, *Oslo* und *Göteborg* gespielt werden.

TAGESCHRONIK

Der Berliner *Ausschuß zur Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur* und des Unwesens im Kino hatte seine Mitglieder zu einer Sitzung im Bürgersaal des Berliner Rathauses eingeladen, um mit ihnen über die Wege zur Bekämpfung des Gassenhauers und seiner auf die Jugend schädlichen Auswirkungen zu be-

raten. Zu der Tagung hatten viele Behörden und Bildungsverbände Delegierte entsandt, und sechs Redner behandelten das Thema von verschiedenen Standpunkten aus. Unter anderem sprach *Max Friedlaender* über »Gassenhauer und Volkslied« und *Georg Schünemann* über »Gassenhauer und Kultur«.

Die *Magdeburger* Volkshochschule plant die Gründung einer *Volksmusikschule* nach den Grundsätzen von *Fritz Jöde.*

In *Dresden* hat sich, angeregt durch die Tätigkeit der Heinrich Schütz-Gesellschaft, ein *Heinrich Schütz-Chor* gebildet, der es sich zur Aufgabe macht, protestantische Musik der vorbachschen Zeit zu pflegen. Leiter ist *Max R. Albrecht.*

In *Mannheim* wurde ein *Kammerchor* gegründet, der sich aus 15 erstrangigen Sängern zusammensetzt und unter Leitung von *Max Sinzheimer* steht.

Die *Händel-Festspiele in Göttingen* werden trotz Abberufung ihres Begründers Oscar Hagen nach Amerika fortgesetzt. Sie sollen Anfang Juli dieses Jahres unter der Regie von Niedecken-Gebhardt im Göttinger Stadttheater stattfinden. Als musikalischer Mitarbeiter wurde Rudolf Schulz-Dornburg gewonnen.

Die Jaques-Dalcroze-Gesellschaften Europas und Amerikas planen einen *Internationalen Kongreß für Rhythmik,* der im Juli 1926 in *Paris* tagen soll.

An der *österreichischen Akademie für Musik und darstellende Kunst* ist jetzt eine neue *Klasse für die klassische Operette* errichtet worden, deren Leitung dem Kapellmeister des Wiener Karl-Theaters, *Holzer,* übertragen wurde.

Die *Gilde schlesischer Tonsetzer* veröffentlicht ihren 1. Jahresbericht über 1924/25. Eine Anzahl von Konzerten mit Werken schlesischer Tonsetzer, die in verschiedenen Städten Schlesiens veranstaltet wurden, geben Zeugnis von der regen Tätigkeit der Gilde. Leider mangelt es der Geschäftsstelle an Aufführungsmaterial, sie bittet deshalb die Mitgliederkomponisten und deren Verleger um Überlassung von Kompositionen.

Benno Bardi reist für die *Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek* nach *Ägypten,* um dort musikalische Forschungen zu treiben und eine spätere Expedition für die Lautabteilung vorzubereiten.

Dem Erfurter Mechaniker *Baumbach* ist es gelungen, den längst entbehrten vorbildlichen *Geigendämpfer* zu konstruieren, der dauernd auf der Geige aufgeschraubt bleibt, ohne den normalen oder gedämpften Ton zu benachteiligen. Der Apparat wird entweder durch einen kleinen Hebel mit dem Finger oder durch einen Bowdenzug mit dem Fuß bedient, und zwar in solcher Geschwindigkeit, daß die Erfindung mit Recht den Namen »*Subito*« trägt. Ganz besonders das zweite Verfahren ist eine große Erleichterung für die Orchestermusiker.

* * *

Der Wiener Forscher *Otto Erich Deutsch* hat vor kurzem mehrere interessante *Schubert-Funde* gemacht. Der wertvollste ist ein bisher ganz unbekanntes *Lied,* das zu den schönsten lyrischen Schöpfungen Schuberts gehört. Es ist die Vertonung eines Gedichtes des Grafen Stollberg und fand sich ebenso wie ein unveröffentlichtes *Menuett* im Besitz einer Enkelin von Schuberts Bruder Karl. Ferner hat Deutsch bei den Nachkommen Joseph Hüttenbrenners, Schuberts Faktotum, einen reizenden *Ländler* aufgefunden.

Im Britischen Museum zu *London* wurde ein Quartett von *Purcell* entdeckt.

In seiner Publikation von *Bettina v. Arnims* Kompositionen teilt *Max Friedlaender* die bisher bekannten Liedvertonungen der Dichterin mit. Dabei bereicherte er ihre nicht sehr große Zahl noch um vier aus *Josef Joachims* Nachlaß stammende, bisher ungedruckte Gesänge. Ferner macht ein Katalog des Antiquariats V. A. Heck in Wien mit einer weiteren Komposition Bettinens bekannt.

Nach dem Muster des Salzburger »Mozarteums« soll in *Mödling* bei Wien ein »*Beethoveneum*« errichtet werden. Die Erinnerungsstätte soll im Christhof, in dem Beethoven die »Missa solemnis« schrieb, untergebracht werden. Vom Dichter Anton Wildgans geht außerdem die Anregung zur Gründung einer *Beethoven-Weltgemeinde* aus.

Auf der *Wartburg* soll im Rahmen der nächstjährigen Hauptversammlung der »Freunde der Wartburg«, die vom 3. bis 9. Mai 1926 stattfindet, ein *Beethoven-Fest* veranstaltet werden, dessen Programm die Egmont- und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und die 7. Sinfonie, ausgeführt vom Leipziger Gewandhausorchester unter *Gustav Brecher,* sowie ein Kammermusikabend bilden werden.

In *Rom* ist an den Ufern des Tiber gegenüber der Engelsburg eine *Gedenktafel für Giuseppe Verdi* enthüllt worden.

Das österreichische Hauptmünzamt in Wien hat eine vom Medailleur *Josef Tautenhayn* geschaffene offizielle *Johann Strauß-Medaille* ausgeprägt.

Unter den Empfängern der *tschechoslowakischen Staatspreise*, die in diesem Jahr zur Verteilung kamen, befinden sich: *Leo Janáček* mit der Oper »Das listige Füchslein«, *Rudolf Karel* mit dem sinfonischen Werk »Capriccio« op. 22 für Geige und Orchester und *Josef Suk* mit seiner sinfonischen »Legende von den toten Siegern«.

Die *Niederländische Tonkünstlervereinigung*, die sich die Pflege nationaler Tonkunst zur Aufgabe gestellt hat, und deren Begründer merkwürdigerweise ein *Deutscher, G. A. Heinze*, war, beging ihr *fünfzigjähriges Jubiläum* mit einem viertägigen *Musikfest in Utrecht*.

Der Direktor der Berliner Philharmonie, *S. Landeker*, überwies anläßlich seines 70. Geburtstages dem Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters die Summe von 25000 Mark unter dem Namen *Peter und Maria Landeker-Stiftung*.

Der jüngst in Philadelphia verstorbene Musikverleger *Presser* hat in seinem Testament sein Vermögen von ungefähr drei Millionen Dollar für arme Musikstudierende bestimmt.

Ein *musikalisches Preisausschreiben* der Gesellschaft zur Veranstaltung der internationalen Ausstellung in *Philadelphia* anläßlich des 150jährigen Bestehens der Vereinigten Staaten von Nordamerika setzt *Preise von* 500 *bis* 3000 *Dollars* für die besten Kompositionen aus. Nähere Bedingungen gibt das *Prager Staatskonservatorium* bekannt.

* * *

Alexander Zemlinsky ist zum Rektor der *Prager deutschen Musikakademie* für das Studienjahr 1925/26 und *Josef Suk* für die gleiche Amtsperiode zum Rektor des *tschechischen Staatskonservatoriums* ernannt worden.

Giuseppe Mulé wurde als Nachfolger Ottorino Respighis zum Direktor des *Konservatoriums S. Cecilia* in *Rom* gewählt.

Werner Wolff wurde zum ersten musikalischen Leiter für die *Oper* und zum Professor am *Konservatorium* in *Riga* ernannt.

Hermann Unger wurde als *Dozent* an die neugegründete *Rheinische Hochschule für Musik* in *Köln* verpflichtet.

Das Ministerium für Kunst und Wissenschaft hat den Pianisten *Rudolf Schmidt* als Lehrer an die *Hochschule für Musik, Berlin*, berufen.

AUS DEM VERLAG

Händels »Rodelinde« (Verlag: *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*) ist für die jetzige Spielzeit von den Stadttheatern in Stettin, Saarbrücken, Freiburg i. Br. und Bremerhaven zur *Erstaufführung* angenommen worden. Sein »Julius Cäsar« gelangt in Nürnberg, Bern, Koblenz und Kaiserslautern zur *Erstaufführung*.

Die Partitur von *Ottorino Respighis* neuem Klavierkonzert, das zur Aufführung in New York, Wien und London erworben wurde, wie auch ein »Poeme« von Respighi für Violine und Orchester erscheint im Verlag von *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*.

Die »Sinfonische Suite« op. 22 für großes Orchester von *Carl Ehrenberg* erschien im Verlag *Ries & Erler G. m. b. H., Berlin*.

Das *Lochheimer Liederbuch* (1455—1460), die älteste Fundgrube deutscher Mehrstimmigkeit, erscheint zum erstenmal in einer *wissenschaftlichen, aber für die Praxis berechneten Ausgabe* im *Bärenreiter-Verlag* in *Augsburg*. Herausgeber ist Dr. *Konrad Ameln*. — Ferner bereitet der Verlag eine Neuausgabe von *Leonard Lechners* (1550—1606) »Neue Teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen componiert« vor und erläßt an alle Freunde des a cappella-Gesangs einen *Aufruf zur Subskription* auf dieses Werk des berühmten Altmeisters. Als Herausgeber zeichnet *Ernst Fritz Schmid*.

Bei *Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde* erschienen, von *Gustav Lenzewski* herausgegeben, fünf Kompositionen von *Friedrich dem Großen*: seine erste, zweite, dritte Sinfonie, das dritte Flötenkonzert und die Arie (Sulle più belle piante) aus dem Schäferspiel »Il rè pastore«.

Bei *J. N. Dent & Sons* in *London* erschienen die *englischen* Übersetzungen von *Paul Bekkers* »Beethoven«, *Adolf Weißmanns* »Von neuer Musik« und *Egon Wellesz'* »Arnold Schönberg«.

TODESNACHRICHTEN

BRESLAU: Im Alter von 60 Jahren verschied der langjährige Lehrer am akademischen Institut für Kirchenmusik an der hiesigen Universität, Domkapellmeister *Siegfried Cichy*.

MANNHEIM: Der erste Kapellmeister des Nationaltheaters, *Werner v. Bülow*, einer der befähigsten jungen deutschen Dirigenten, ist im Alter von 36 Jahren gestorben; er wurde besonders als Wagner-Interpret sehr geschätzt.

PLAUEN: *Theodor Erler*, der langjährige erste Kapellmeister und nachmalige Leiter des Plauener Stadttheaters ist im Alter von 56 Jahren verstorben. Erler gebührt das Verdienst, die Oper in Plauen eingeführt zu haben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Albert, Eugen d': op. 35 Sinfonisches Vorspiel zu »Tiefland«. Bote & Bock, Berlin.

Brun, Georges: op. 90 Paysages d'Alsace. (Suite.) Lemoine, Paris.

Ehrenberg, Carl: op. 22 Sinfonische Suite. Ries & Erler, Berlin.

Friedrich d. Gr.: Sinfonien hersg. v. G. Lenczewski Nr 1—3. Vieweg, Lichterfelde.

Gaubert, Phil.: Rhapsodie sur des thèmes populaires. Lemoine, Paris.

Malipiero, G. F.: Dalle tre commedie Goldoniane. Frammenti sinfonici. I. La bottega da Caffè. II. Sior Todero Brontolon. III. Le baruffe chiozzotte. Ricordi, Milano.

Respighi, Ottorino: Belfagor. Ouvertüre. Ricordi, Milano.

Sabata, N. de: Gethsemani. Poema contemplativo. Ricordi, Milano.

b) Kammermusik

Ayres, Frederic: Trio(d) f. Piano, V. and Vc. G. Schirmer, New York.

Baussnern, Waldemar v.: 6 Choral-Inventionen f. Kirche, Schule und Haus f. 2 Violinen und Vcell. Vieweg, Berlin.

Blumer, Th.: op. 50 Quartett f. Klav., V., Br. u. Vcell. Simrock, Berlin.

Brandts-Buys, Jan: op. 43 Suite f. Viol. u. Pfte. Doblinger, Wien.

Canteloube, J.: Colloque sentimental p. Quatuor à cordes. Ricordi, Milano.

Collet, Henri: Trio Castillan p. Piano, V. et Vcelle. Eschig, Paris.

Cords, Gust.: op. 61 Trio f. V., Vcell und Klav. Vieweg, Berlin.

Dyff, Jean: Conte breton p. 4 Viol. seuls. E. Gallet, Paris.

Ehrenberg, Carl: op. 23 Serenade f. 3 Viol. Vieweg, Lichterfelde.

Falla, Manuel de: Suite populaire espagnole p. Viol. et Piano. Max Eschig, Paris und Schott, Mainz.

Fleischer, Hans: op. 36 Serenade f. Viol. u. Klav. Schultheiß, Stuttgart.

Fuchs, Rob.: op. 113 Sieben Intermezzi f. Viol. u. Pfte. Robitschek, Wien.

Giorni, Aurelio: Sonata (d) f. Violonc. (or Viola) and Piano. G. Schirmer, New York.

Goeyns, F.: Sonate p. Vcelle et Piano. Lemoine, Paris.

Hennessy, Swan: Sérénade p. Quatuor à cordes. Eschig, Paris.

Hunger, Paul: op. 10 Sonate f. Viol. u. Klav. Kistner & Siegel, Leipzig.

Paribeni, G. C.: Sonata (d) p. V. et Pfte. Sonzogno, Milano.

Pizzetti, J.: Trio (A) p. V., Vc. e Pfte. Ricordi Milano.

Salzedo, Carlos: Sonata f. Harp and Piano. G. Schirmer, New York.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Ashton, Algernon: op. 168 Sonate f. Klav. Rob. Forberg, Leipzig.

Arbeau, P.: Paysage d'Auvergne p. Piano. Durand, Paris.

Auric, Georges: Les Matelots. Ballet. Réduct. p. Piano à 4 ms. Heugel, Paris.

Berg, Alban: op. 1 Sonate f. Pfte. Neue, rev. Ausg. Schlesinger, Berlin.

Bielefeld, L.: Suite f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Bloch, Ernest: Gedichte der See f. Klav. Universal-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

Opern

Albert, Eugen d': Die toten Augen. Klav.-Ausz. m. dtsch. und *franz.* Text. Bote & Bock, Berlin.

Bianchi, R.: La Ghibellina. Sonzogno, Milano.

Camussi, E.: Scampolo. Sonzogno, Milano.

Gerdes, Karl (Luckenwalde): Schneewittchen. Märchenoper (noch ungedruckt).

Giordano, Umberto: Das Mahl der Spötter. Bote & Bock, Berlin.

Hahn, Reynaldo: La reine de Sheba. Paroles de Edm. Fleg. Heugel, Paris.

László, Alexander (München): Bühnenmus. zu Shakespeares Sommernachtstraum (noch ungedruckt).

Lattuada, F.: Sandha. Sonzogno, Milano.

Lualdi, A.: Il diavolo nel Campanole — Le furie di Arlecchino. Sonzogno, Milano.

Overhoff, Kurt: Mira. Univers.-Edit., Wien.

Pedrollo, A.: L'uomo che ride — Maria di Magdala. Sonzogno, Milano.

Robbiani, J.: Anna Karénina. Sonzogno, Milano.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

MUSIK DES OSTENS*)

VON

HEINRICH BERL-KARLSRUHE

Die Erforschung der *primitiven* und *orientalischen* Musik wurde durch A. J. Ellis, Hornbostel und Stumpf zu einer systematischen Wissenschaft ausgebildet, deren Ergebnisse heute schon wesentlich genug sind, um über die reine Materialsammlung hinaus generelle Schlüsse auf das *Phänomen* der asiatischen Musik zuzulassen. Max Weber hat dies auch in seinem nachgelassenen Versuch »Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik« getan. Allein: so bedeutsam diese Schrift ist und so sehr sie von geistigen Einstellungen her den geschaffenen Komplex durchdringt, so sehr muß doch betont werden, daß das Wichtigste: *die Erfassung des Phänomens*, hier nicht geleistet ist. Weber wollte allerdings nicht ausschließlich die Exotik betrachten, vielmehr hat er mit außerordentlichem Verständnis sich nur die Erforschung zunutze gemacht. Doch gerade, wenn man europäische und asiatische Musik *polar* zu erfassen sucht durch *Akkordprinzip* und *Distanzprinzip*, wäre es zunächst wichtig, die *Phänomene* gegenseitig abzugrenzen, die gänzlich anders gearteten *phänomenalen Voraussetzungen* zu kennzeichnen und aus ihnen heraus die Divergenzen zu begreifen. In meinem Aufsatz: »Abendländische und morgenländische Musik« habe ich einen ersten Versuch hierzu unternommen. Heute erscheint mir das Phänomen der orientalischen Musik total innerhalb der vier *phänomenalen Kategorien: Stimme, Körper, Instrument, Landschaft.* Im Mittelpunkt der orientalischen Musik steht der singende, tanzende, spielende Mensch, verbunden mit der Landschaft. Während die okzidentale Musik — mit Ausnahme der Musik des Südens — immer mehr auf die *Überwindung des Menschen* durch das Instrument ausgeht, ist hier der Mensch allein zentrales Erlebnis, *das Instrument dienendes Glied seines Gesanges*, Körpers, Spieles. Und vor allen Dingen: Das Instrument ist konkret verbunden mit der Landschaft, ist eine *Pflanze* gleichsam, wie es ja hauptsächlich auch aus der Pflanze hergestellt wird.

STIMME

Die *Stimme* ist in der orientalischen Musik primär. Erst singt der Mensch, dann beginnt sich sein Körper im Rhythmus seines Gesanges zu bewegen, und schließlich begleitet er mit dem Instrument Gesang und Bewegung. Das Instrument dient Stimme und Körper, der Körper seinerseits dient der Stimme, die allein autonom ist. *Mimus und Geste, Bewegung und Begleitung sind also einzig Folge des Gesanges.* Bei der Besteigung des Mount Everest fand man in dem Bergkloster Rongbuk, dem einsamsten und höchsten Kloster der Welt, Lamas, die diese Art der orientalischen Musik noch vollkommen unverfälscht

*) Zwei Kapitel aus dem Buch: »Musik des Ostens«, das demnächst erscheint.

und unberührt ausübten: der singende Lama begann sich zu bewegen und seinen Gesang und seine Bewegung auf dem Instrument zu begleiten.
Keinesfalls ist es also so, wie im romantischen Musikdrama, daß der Gesang aus der *Expression der Gebärde* folgt, daß die Darstellung primär, der Gesang sekundär sei — der Grundirrtum Wagners —, *vielmehr ist die Stimme souveräne musikalische Äußerung, die zum Körper und zum Instrument überleitet.* Selbst dort, wo die Sonderung beginnt, wo sich die Sänger, Tänzer und Spielleute zu selbständigen Gruppen isolieren, hat der Sänger den unbedingten Vorzug, tanzt der Tänzer nicht nach dem Instrument, sondern begleitet das Instrument Gesang und Tanz. Die Emanzipation des instrumentalen Prinzips — mit dem seinerseits die Emanzipation der Gebärde parallel läuft! — ist hier einfach unmöglich, weil der *optische Mensch* im Mittelpunkt aller musikalischen Äußerung steht: — der optische Mensch, der zuerst singt und der seinen Körper nach dem Gesange bewegt.
Man hat nun die Frage nach dem *Ursprung des Gesanges* gestellt. Stumpf hat in seinem aufschlußreichen Buch: »Die Anfänge der Musik« die bis jetzt aufgestellten Theorien zusammengefaßt und eine eigene hinzugetan. Demokrit und Darwin haben ihn aus dem Gesang der Vögel abgeleitet, Rousseau und Spencer aus dem Affekt der Sprache, Wallaschek und Bücher aus dem Rhythmus der Arbeit, Stumpf selber leitet ihn aus dem Bedürfnis akustischer Zeichengebung ab. Überblickt man diese Theorien, so sieht man, daß *ein wichtiges Phänomen* vollkommen übersehen ist, *nämlich die Stimme selber.* Die Stimme selber als autonomes zeugerisches Organ, als die eigentliche Schöpferin des Gesanges. Hier werden Ursache und Wirkung verwechselt. *Der Gesang ist nicht Folge des Affekts der Sprache und des Rhythmus der Arbeit, vielmehr ist er die in sich selbst schöpferische Musikalität, die sich durch den Sprechgesang oder durch den Arbeitsgesang hindurch manifestiert.* Die Arbeitsgesänge, die Bücher in »Arbeit und Rhythmus« zusammengestellt hat, bestimmen die Arbeit, ihr Hervorgehen aus der Arbeit ist nur ein scheinbares. Schöpferin ist allein die Stimme, und nur der gemeinsame Rhythmus wird durch die Arbeit bestimmt. Zwischen dem Rhythmus der Arbeit und zwischen dem Klang der Stimme liegt eben der ganze Unterschied eines *abgeleiteten* und eines *in sich selbst zeugerischen* Gesanges.
Der Gesang als primäre musikalische Äußerung des Menschen läßt sich keinesfalls aus Ableitungen erfassen. Wir können nur das *Faktum* hinnehmen: die *Stimme.* Warum sich hier die Musik am unmittelbarsten erweist, können wir nicht wissen. Der stumm bewegte Körper ist nur eine Manifestation des Rhythmus, Musik ist jedoch ein *akustisches Phänomen.* Es ist nicht die Aufgabe des Akustischen, die Welt der Optik zu offenbaren. Diese Offenbarung geschieht zuerst im Gesang, und vom Gesang aus wird die Sprache und die Bewegung bestimmt. *So wie die Arbeit aus dem Gesang abzuleiten ist und nicht der Gesang aus der Arbeit, so ist auch die Sprache aus dem Gesang abzuleiten und nicht*

der Gesang aus der Sprache. Wir wissen, daß die Sprache singender ist, je primitiver sie ist, und daß sie mit Zunahme der Zivilisation *gesangloser*, musikloser wird, bis sie schließlich nur noch die nüchterne Bedeutung der täglichen Prosa hat, ohne jede Klangfarbe und jede Klangbedeutung. Diese Tatsache dürfte uns aber die Frage nach der Herkunft des Gesanges nicht mehr stellen lassen. *Vokales Prinzip* und *instrumentales Prinzip* bedeuten recht eigentlich den Gegensatz *asiatischer* und *europäischer* Musik. Das vokale Prinzip als die Zeitform der Musik, das instrumentale Prinzip als die Raumform. Solange der Mensch unter der Herrschaft des vokalen Prinzips steht, ist der Klang *physiologisch* und die Musik *konkret*; begibt er sich jedoch unter die Herrschaft des instrumentalen Prinzips, wird der Klang *physikalisch* und die Musik *abstrakt. Asiatische und europäische Musik implizieren den Gegensatz organischer und mechanischer Klangwelten durch die Prävalenz des einen oder des anderen Prinzips.* Die gesamte sogenannte »*absolute Musik*« ist relativ, weil sie, losgelöst vom konkreten Menschen und konkreten Raum, den abstrakten Kosmos der Instrumentalmusik zur Herrschaft führt. Das instrumentale Prinzip triumphiert über das vokale Prinzip und damit über den Menschen. *Der Mensch hat hier nur noch funktionale Bedeutung, keine reale.* Während in der orientalischen Musik die konkrete Erscheinung des Menschen im Mittelpunkt steht, tritt in der okzidentalen Musik das Faktum Mensch immer mehr in den Hintergrund, abgelöst durch das Instrument. *Die Phänomenalität* wird grundsätzlich verkehrt: *im Orient kann die Musik nur in Erscheinung treten durch den singenden, tanzenden, spielenden, darstellenden Menschen*; *im Okzident nur durch das vom Menschen abgelöste Instrument.* Im Orient dient das Instrument dem Menschen, im Okzident dient der Mensch dem Instrument. Im Orient wird die Begleitung aus dem Gesang geboren, im Okzident wird der Gesang aus der Begleitung geboren.

Man glaube nicht, es handle sich hier einfach um dialektisch zugespitzte Antithesen, man mache sich vielmehr den prinzipiellen Stilwandel der Musik vollkommen klar. *Das vokale Prinzip* ist so unbedingt an den *Menschen* gebunden und vor allen Dingen an seine Erscheinung, daß es ohne ihn einfach zerfällt. *Das instrumentale Prinzip* kennt hingegen nicht die zentrale Bedeutung des Menschen, weil es auf ihn letztlich gar nicht mehr ankommt. Er ist hier nur noch Instrument des Instruments. Es ist vollkommen gleich, welcher Mensch spielt, wenn er nur spielen kann. Können allein entscheidet. *Im Gesang entscheidet jedoch nicht das Können sondern die Erscheinung, nicht die Fähigkeit sondern die Wirklichkeit des Menschen.* Hier ist es nicht gleichgültig, welcher Mensch singt; denn die Macht des Eros — die dem Instrument fehlt — entscheidet hier allein.

In einer musikalischen Form des *Okzidents* blieb diese zentrale Bedeutung des singenden Menschen gewahrt: in der *Oper.* Bezeichnend genug rechnet man diese nicht zu der Gattung der »absoluten Musik«. Bezeichnend genug

kommt sie auch aus dem *Süden* — dem Land der Stimme — und wird im Norden vollkommen mißverstanden. *Wagners Kampf gegen die Oper war ein einziger Kampf gegen den singenden Menschen.* Wagner verstand es nicht, daß die italienischen Komponisten ihre Arien für diesen bestimmten Sänger oder für diese bestimmte Sängerin geschrieben haben, weil ihm der *konkrete singende Mensch* gleichgültig war. Dafür forderte er von dem Sänger Leistungen, die allein aus der Vorstellung des Instruments heraus konzipiert waren: *der Sänger sollte ein singendes Instrument werden.*

KÖRPER

Die Erwähnung der *Oper* — dieser orientalisch-okzidentalen Mischform — leitet uns in diesem Zusammenhang zu der zweiten *phänomenalen* Voraussetzung der morgenländischen Musik: zum *Körper.* Wir fragen: Was hat der Körper, als optische Erscheinung, mit der Musik zu tun, die wir vorhin selbst als »akustisches Phänomen« bezeichnet haben? Den Körper können wir doch niemals hören, sondern nur sehen. Was hat aber die Musik mit dem *Sichtbaren* zu tun, da sie doch selbst unsichtbar ist und von der Welt des Sichtbaren schlechthin unabhängig?

Die Oper gibt uns zunächst einige Antwort. *Primär in der Oper ist die Stimme.* In ihrem Mittelpunkt steht der singende Mensch. Dieser singende Mensch — ist er aber nicht schon eine optische Erscheinung? Was geht hier vor?

Der Vorgang ist ein einfacher: Die Musik, die an sich von der Welt des Sichtbaren unabhängig ist, wird durch den Gesang des singenden Menschen sichtbar. *Oder: Der singende Mensch wird zum sichtbaren Gefäß der unsichtbaren Musik.* Und was heißt das? Das heißt: daß die Musik immer *konkretisiert* werden muß von dem Menschen. Ohne den konkreten Menschen bliebe sie abstrakt, unerlöst, ungelöst. *Der Mensch versinnlicht die an sich unsinnliche Musik.*

Wir kommen hier auf ein entscheidendes Problem zu sprechen: auf den *Sensualismus* in der Musik. Wie alle Kunst, muß auch die Musik *versinnlicht* werden, wenn sie uns eingehen soll. Solange nun der Mensch im Mittelpunkt der musikalischen Äußerung steht, liegt das Schwergewicht der Versinnlichung ganz in ihm, in seiner Erscheinung. *Was für den Plastiker die Statue, das bedeutet für die Musik der Mensch: sichtbar gewordene tönende Welt.* Der Mensch projiziert einen Zeitvorgang — die Musik — in den optischen Raum. Ohne ihn bliebe die Musik tönende Zeit und könnte damit unmöglich der *Sinnenwelt des Raumes* eingehen. Der Mensch überträgt also auf die Ebene der Erscheinung, was sonst nie Erscheinung werden könnte.

Nun kann die Musik durch das *Auge* und das *Ohr* gleichzeitig aufgenommen werden. *Die optische Raumwelt wird adäquat der akustischen Zeitwelt.* Aber das heißt nicht: die Welt der Erscheinung wird in Musik gebracht, vielmehr: *die*

Welt der Musik wird in Erscheinung gebracht. Der grundsätzliche Unterschied kann erst ermessen werden, wenn man das Gegenbeispiel dieser morgenländischen Art zu musizieren, die abendländische gegenüberstellt. Hier geschieht auch eine *Phänomenalisierung* der Musik, aber durch die — Nachahmung der sichtbaren Welt. Und nun nicht mehr durch den Menschen sondern durch das *Instrument.*

Die Herrschaft des Instruments brachte eine vollkommene Verkehrung der *zeit-räumlichen Kategorien* mit sich. Das vokale Prinzip bedeutet Zeit, verräumlicht durch den Menschen; das instrumentale Prinzip bedeutet Raum, verzeitlicht durch das Instrument. Denn nun — durch die Herrschaft des Instruments — geschah die *künstliche Optisierung des Raumes* auf der Ebene der Zeit. Während vorher der Mensch der Mittler war zwischen Zeit und Raum, wurde nun das Instrument der Mittler zwischen Raum und Zeit. Primär ist unter der Plenipotenz des Instruments der Raum, der nun — da Musik einmal Zeit ist — verzeitlicht wird. Mit anderen Worten: die Welt des Auges geht jetzt mit ein durch das Ohr. *Während in der Musik des Orients Augenwelt und Ohrenwelt, Raumwelt und Zeitwelt, gleichmäßig erfaßt sind durch die Mittlerrolle des Menschen, geschieht in der Musik des Okzidents durch die Mittlerrolle des Instruments eine der folgenschwersten Hemiplegien: die Augenwelt wird beseitigt und die Ohrenwelt wird durch eine künstliche Optik beschwert.* Nun konnte man Musik auch mit geschlossenen Augen zugleich hören und sehen. Das mochte als Fortschritt gepriesen werden, solange man die Herrschaft des Instruments nicht als tragisch empfand. Heute wissen wir aber, daß nicht dies eine *Synthese der Zeit- und Raumwelt* war, sondern einzig das, als der Mensch das Akustische mit dem Optischen verband: durch seine *Erscheinung.*

Von hier verstehen wir nun die *Oper.* In der Oper herrscht einzig der Mensch, nicht das Instrument. Das Instrument hat hier seine dienende Rolle, wie es sie von Anfang an gehabt hat. Darum ist es nicht gleichgültig, welcher Sänger eine bestimmte Arie singt; denn mit ihm allein steht und fällt sie. Der *Sensualismus* der italienischen Oper hat seine letzten Gründe in der prädominierenden Stellung des Menschen: *er allein hat den Eros, die sinnliche Macht, die abstrakte Musik zur totalen Erscheinung zu bringen.* Augenwelt und Ohrenwelt sind nun gleichmäßig verteilt, der Gesang erzeugt keine künstliche Optik, weil Auge und Ohr zu gleicher Zeit beschäftigt sind.

Umgekehrt können wir durch die Oper auf die zweite grundlegende Form der orientalischen Musik schließen: auf den *Tanz.* Das Musikdrama schließt den Tanz von der Bühne einfach aus, weil ihm der sichtbare Mensch nicht Mittler einer Offenbarung der Musik ist, sondern lediglich *illustratives Mittel* des herrschenden Instruments. *In der Oper herrschen Stimme und Körper, im Musikdrama herrscht einzig das Instrument.* In der sogenannten »absoluten Musik« sind Suite und Menuett noch Reminiszenzen der alten Tanzformen,

übertragen auf das Instrument. Hier vernehmen wir beinahe wehmütig die versunkene Realität und *Heiligung des Leibes.*

Wir haben gesehen, daß die »*Einheit*« der Musik darin bestand, daß aus der Stimme heraus der Körper und aus dem Körper heraus das Instrument bewegt wurden. Nicht um eine Verwischung und Vermischung handelt es sich hierbei, sondern um die *absolute Autonomie der schöpferischen Stimme.* Wo nun der Tanz allein auftritt, wie etwa im indischen Nautsch, oder im arabischen Wüstentanz, oder schon in den primitiven Jagd- und Kriegstänzen, da haben wir wohl vielfach eine *Emanzipation des Leibes* von der Stimme, aber keine *Heteronomie* wie bei der späteren radikalen Emanzipation des Instruments. In Gesang und Tanz, als isolierte Erscheinungen, haben wir nur *zwei verschiedene Brechungen* des einen Rhythmus: *durch den Gesang wird er zur sichtbaren Melodie, durch den Tanz zur sichtbaren Bewegung.* Keinesfalls handelt es sich bei dieser »Trennung« um einen Zerfall, denn die *optische Erscheinung* des Menschen bleibt nach wie vor Mittler der *sichtbaren Welt.* Im Gegenteil: durch den Tanz geschieht eine noch viel stärkere Betonung des Menschen, eine *Apotheose des Leibes* von unerhörter Sinnenhaftigkeit. In ihm wird die Musik ganz Körper, sichtbare Gestalt, zur *raumhaften Wirklichkeit.* Gesang und Tanz unterstehen dem Prinzip des *Eros*, das Instrument dem Prinzip des *Logos.* Das bedingt die starke *Eroshaftigkeit der Stimme* und des Körpers und die radikale *Eroslosigkeit des Instruments.* Gesang und Tanz sind konkret im konkreten Raum und vermitteln dadurch das Erlebnis der Zeit; das Instrument ist abstrakt in der abstrakten Zeit und vermittelt dadurch den mechanischen Raum. Was ist der Tanz anders als eine Manifestation des raumgebundenen Eros? *Durch die Stimme formt sich der Eros zum Klang, durch den Körper formt er sich zur Gestalt.* Wie alle Gestalt ist er den Gesetzen der *Schönheit* unterstellt. Zunächst wird uns auch hier in der Oper die *ästhetische* Bedeutung des Tanzes klar. Die Absicht der Oper ist, die rein ästhetische Freude in der *Sinnlichkeit* des Tanzes zu wecken. Das Musikdrama hat keine *ästhetischen* sondern *moralische* Absichten, weshalb es konsequenterweise nicht nur den schönen Gesang, sondern auch den schönen Tanz befeindet, mit Einschluß aller übrigen ästhetischen Elemente, wie Aufzüge und Spiel. Im Tanz feiert der Sensualismus seine höchsten Triumphe, das Musikdrama ist jedoch eher voluntaristisch als sensualistisch, eher auf »*Wahrheit*« gerichtet als auf *Schönheit.*

Nun ist hier allerdings zu sagen, daß in der Oper der Sensualismus und das Schönheitsstreben wesentlich aus *antiker Anschauung* begründet sind, während der östliche Tanz entsprechend seiner viel früheren Entstehung und der trotz allem ganz anderen *landschaftlichen* Voraussetzungen nicht so ausschließlich auf das *Nur-Schöne* gerichtet ist. Überhaupt richtet sich der Vergleich immer nur nach den *prinzipiellen Übereinstimmungen*, im übrigen bin ich mir der unvergleichbaren Divergenzen wohl bewußt. Der *Tanz des Ostens* hat fast durchweg einen *kultischen* Hintergrund, er will also gewissermaßen durch die

Schönheit hindurch die Wahrheit vermitteln. Entscheidend ist jedoch, *daß er im Körper das Gefäß erblickt, durch das er die Wahrheit den Sinnen übermittelt, durch das er die Musik der Welt der Erscheinung einverleibt.*
So führt auch hier schon der Tanz — wie in der Oper — zum *Spiel.* Zum Spiel und Widerspiel des Göttlichen. Im Musikdrama werden die Antithesen moralisch: Gut und Böse stehen sich gegenüber in ewiger Feindschaft. In der Oper werden die Antithesen *ästhetisch:* die Welt zum ästhetischen Spiel der Gegensätze. *Im Tanz des Ostens spielen die Götter ihr Spiel durch die Menschen.* Die stärkere religiöse Verwurzelung bedeutet darum noch nicht, daß er anästhetisch sei. Im Gegenteil: *Kult bedeutet immer Kontamination der religiösen und ästhetischen Sphäre.* Im kultischen Tanz haben wir überhaupt die Urform der religiösen Handlung zu erblicken, die nur ihrem Wesen nach religiös, ihrer Erscheinung nach jedoch ästhetisch und sensualistisch ist. — So wird der *geheiligte Leib* zum Mittler der Musik und des göttlichen Spiels zugleich: im *Tanz.*

DAS ABENTEUER DES PACHÓMITSCH

EINE UNBEKANNTE KOMPOSITION MUSSORGSKIJS

VON

ANDREAS RIMSKIJ-KORSSAKOFF-LENINGRAD

(ÜBERSETZT VON OSKAR v. RIESEMANN)

Vor nicht allzu langer Zeit erst hat die gesamte Kunstwelt begonnen, der musikalischen Botschaft des genialen russischen Eigenbrötlers Mussorgskij, der wie niemand anders in die Seele seines Volkes eingedrungen ist, die gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Jedes neue Blatt, das das zahlenmäßig nicht allzu reichhaltige Verzeichnis seiner Werke vermehrt, wird jetzt nicht nur von seinen alten Freunden freudig begrüßt, die sich seit fast einem halben Jahrhundert schon vor seinem Genius beugen, sondern auch von seinen neugebackenen Lobrednern, die seiner Musik fast ebenso lange verständnislos gegenüberstanden und sie deshalb ignoriert haben.
So wollte es die Macht der Mode und des Zeitgeistes.
Unlängst hat der Verlag Bessel eine ganze Sammlung von Jugendliedern Mussorgskijs veröffentlicht,*) die schon seit geraumer Zeit die russische Musikwelt in Spannung versetzten, aus unbegreiflichen Gründen jedoch von einem fanatischen Bewunderer Mussorgskijs in Frankreich der Öffentlichkeit vorenthalten wurden.
Ich hatte das Glück, unter den während der Jahre der Revolution in der Öffentlichen Bibliothek zu Leningrad eingelaufenen Materialien eine bislang unbe-

*) »Jahre der Jugend«, 17 Lieder von M. Mussorgskij, Bessel & Co., bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1923.

kannte Handschrift Mussorgskijs zu entdecken, die ein vollständig abgeschlossenes, sogar mit Widmung und Datum versehenes Gesangsstück für tiefe Frauenstimme enthält.

Wie gründlich dieses Stück vergessen worden ist, geht aus dem Umstand hervor, daß keiner von den persönlichen Freunden Mussorgskijs, mit Ausnahme meiner verstorbenen Mutter,*) es jemals erwähnt hat. Völliges Schweigen bewahrte auch Mussorgskij selbst darüber. Er hat es in keines der von ihm niedergeschriebenen Verzeichnisse seiner Werke**) aufgenommen.

Ich beginne mit einer kurzen Beschreibung der äußeren Gestalt der Handschrift. Sie ist, wie immer bei Mussorgskij, deutlich und sauber auf gewöhnlichem Notenpapier länglichen Formats geschrieben und umfaßt 91 Takte. Auf dem Titelblatt lesen wir:

Gewidmet Wladimir Wassiljewitsch Nikolski***)
»*Ach, du liederlicher Saufaus*«
(wörtlich: »Du betrunk'ner alter Birkhahn«)
Aus den Abenteuern des Pachómitsch.
Musik von M. Mussorgskij

Am Schluß der Handschrift steht: »22. Sept. 1866, Newski Prospekt, Haus Benardaki bei Milij Balakirew.«

Die Tempobezeichnung zu Anfang lautet: »Ziemlich schnell«. Der Viervierteltakt des Anfangs (d-moll ohne Vorzeichen im Schlüssel) wird im Mittelteil von sechs Vierteln abgelöst und dann nach einer Reihe von metrischen Abweichungen ($^6/_4$; $^4/_4$; $^2/_4$ usw.) zum Schluß wieder hergestellt.

Der Verfasser des Textes ist nicht genannt, doch ist es nicht schwer, Mussorgskij selbst darin zu erkennen. Der echt volkstümliche, russische, genrehafte Charakter der meist reimlosen Verse, deren Metrum in Abhängigkeit von der Musik beständig wechselt, erschließt sich schon aus der ersten, vom Autor als Überschrift verwandten Zeile.
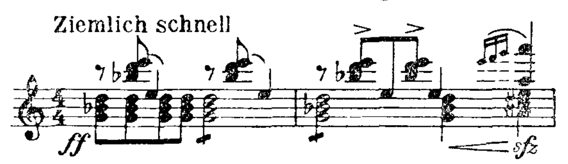
Der Inhalt der lebendigen und kecken Szene ist folgender: Die keineswegs auf den Mund gefallene »Alte« des Pachómitsch macht ihrem Gatten, der in nichts weniger als nüchterner Verfassung heimkehrt, in unaufhaltsamem Redeschwall bittere Vorwürfe über seinen lockeren Lebenswandel, wobei sie eine ganze Tonleiter rasch wechselnder Gemütsstimmungen durchläuft. Aus ihrer Rede klingt erst unwirsche Rüge, Ärger und Wut, dann Spott und Ironie, endlich weinerliche Klage und tränenseliges Mitleid mit sich selbst und ihren armen

*) Siehe meinen Aufsatz über »Boris Godunow« im »Musikalischen Zeitgenossen« (russisch), 1917, Nr. 5—6. Es heißt dort über den Monolog des sterbenden Boris (»Traue nicht den Bojaren, mein Sohn«): »Nach den Erinnerungen von Frau N. N. Rimskij-Korssakoff war diese Musik ursprünglich zu einer Genreszene komponiert, in der eine Ehefrau ihren Mann mit Vorwürfen und Klagen überschüttet«.
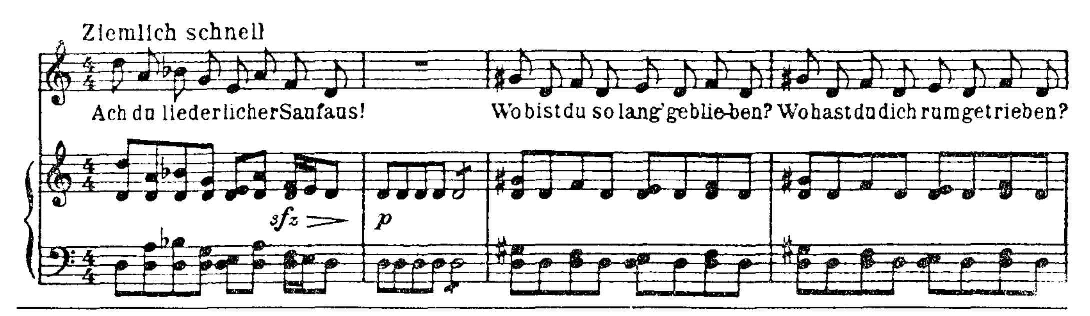
**) Autobiographie Mussorgskijs, »Musikalische Zeitgenossen«, 1917, Nr. 5—6, und sein Brief an W. W. Stassow vom 26. August 1878.

***) Ein Freund Mussorgskijs, Professor der Geschichte am Alexander-Lyceum in Petersburg. Er war es, der Mussorgskij auf den »Boris Godunow« als Opernstoff aufmerksam machte.

verlassenen Kinderchen. Wir haben es in dem Stück mit einem jener Werke Mussorgskijs zu tun, von denen Stassow*) seinerzeit schrieb: »Das sind richtige kleine Szenen . . . jedes von diesen sogenannten Liedern ließe sich auf der Bühne, mit Dekorationen und in Kostümen, darstellen, so voller Leben und dramatischer Wirkungskraft stecken sie. Sie sehnen sich geradezu nach Gesten und Mimik.«**)
Wie gewöhnlich bei Mussorgskij, ist auch für dieses Stück die Elastizität, Ausdruckskraft und Lebendigkeit der rhythmisch-deklamatorischen Behandlung des Textes und der Musik charakteristisch. Dabei ist die Vielgestaltigkeit der Phrasen und Wendungen in so einfache und klare, durch Wiederholungen und symmetrische Anordnung besonders unterstrichene Formeln gebracht, daß das Stück als Ganzes, ungeachtet der freien und natürlichen Deklamation, ein grellvolkstümliches Kolorit erhält. Ebenso wie in anderen Kompositionen dieser Art von Mussorgskij wird der überzeugende künstlerische Eindruck nicht durch Hervorheben einzelner genrehaft typischer Züge erzielt, sondern vielmehr durch Ausschluß alles Überflüssigen, durch möglichste Vereinfachung des gegebenen, konkreten, lebendigen Falles. Wenn man auf diese Weise als Künstler an die Wirklichkeit herantritt, geht der unmittelbare Zusammenhang mit den realen lebendigen Vorbildern nicht für einen Augenblick verloren.
Das Stück zerfällt in mehrere Episoden. Die ersten zwei Takte (der g-moll-Dreiklang mit einer spitzig synkopierten eigenwilligen Figur im hohen Register, Beispiel Nr. 1) bilden eine vortreffliche Einleitung zu dem nun losbrechenden eigensinnig-hämmernden Monolog:
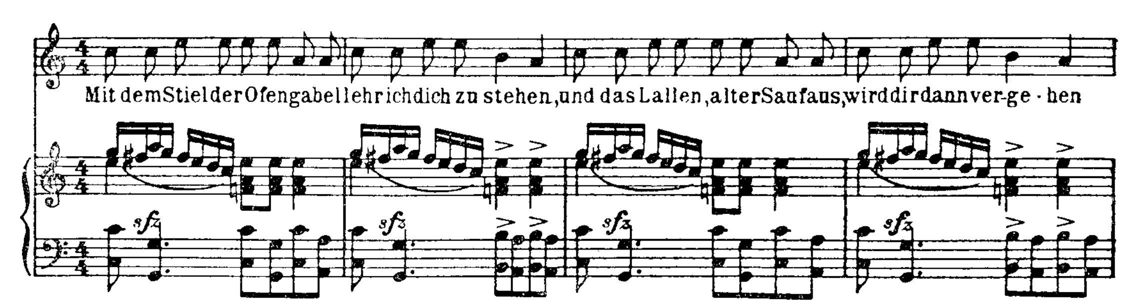


Nach einem Takt mit leeren Quinten (d—a) setzt die Singstimme mit einer kecken scherzoähnlichen Phrase ein:

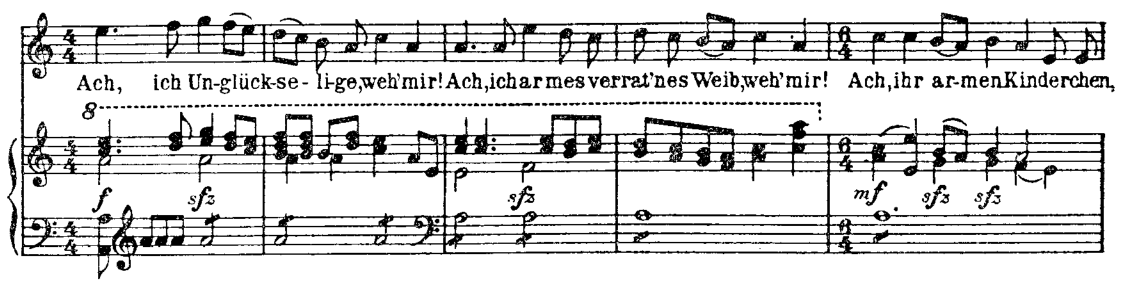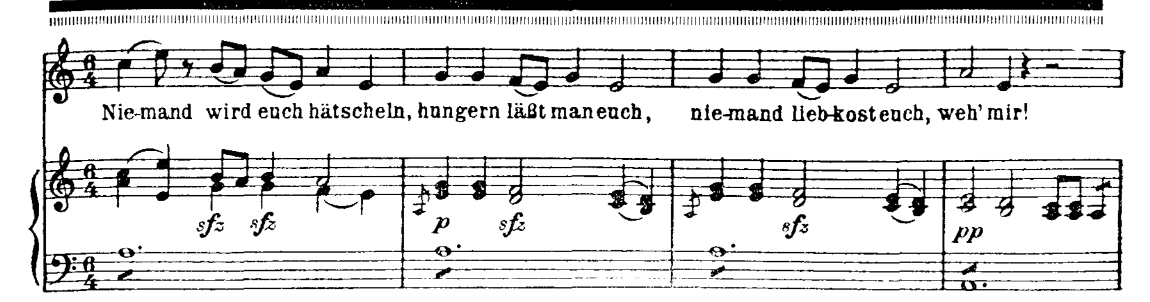


*) W. Stassow, Gesammelte Schriften, Bd. III, S. 771.
**) In einem Takte der in Rede stehenden Komposition hat Mussorgskij eine zweite Stimme mit der Anmerkung: »eine Männerstimme« hinzugefügt.

Es folgt ein Schwall ähnlicher Ausrufe, untermalt von einer etwas rauhen und »ungelenken«, harmonisch-anspruchslosen, durchweg jedoch höchst ausdrucksvollen Klavierbegleitung, in der eine eigenartige charakteristische Wendung auffällt (zu den Textworten: »Mit dem Stiel der Ofengabel lehr' ich dich zu stehen, und das Lallen, alter Saufaus, wird dir dann vergehen«):



Alle diese kurzen Phrasen führen zu einer Art Mittelsatz mit der Bezeichnung: »weinerlich«, in welchem dem verlotterten Pachómitsch vermittelst eines Appells an seine Vatergefühle ins Gewissen geredet wird. Hier begegnen wir unerwarteterweise einem alten Bekannten — dem Thema des Mittelsatzes aus dem Monolog des sterbenden Zaren Boris. Eben jener Stelle: »Traue nicht den Bojaren, mein Sohn«. Dieser Umstand bestätigt in unzweifelhafter Weise die Identität des in Rede stehenden Stückes mit dem musikalischen Genrebilde, von dem mir vor vielen Jahren meine Mutter erzählte.
Das Thema wird hier fast ohne Veränderungen im gleichen, nur ein wenig vereinfachten harmonischen Gewande gebracht. Unmittelbar daran schließt sich eine Episode kirchentonartlichen Charakters, die ebenfalls an eine Stelle aus demselben Monolog des Zaren Boris erinnert. »Stehe stets auf der Wacht des rechten heil'gen Glaubens«.
Die folgende Episode (mit den Textworten: »Ach ich Unglücksel'ge, weh' mir! Ach, ich armes verrat'nes Weib, weh' mir! Ach, ihr armen Kinderchen, niemand wird euch hätscheln, hungern läßt man euch, niemand liebkost euch. Weh' mir!«) wirkt überaus anziehend durch die zarte traurige Melodie rein volksliedartigen Charakters. Diese für Mussorgskij sehr charakteristische Stelle allein läßt bedauern, daß das Stück so lange Zeit unverdient in Vergessenheit geraten ist:





Ein kurzer chromatischer Oktavengang führt zur Reprise des ersten Themas zurück, das nun von allerhand Ausrufen (ähnlich wie im »Hopak«) unterbrochen und durch viele feine Züge gewürzt wird. Die frechen nackten Oktaven der Begleitung sind ein echt Mussorgskijscher Einfall. Nur er verstand es, mit solch einer Natürlichkeit den nachlässig-zynischen Ton eines hemmungslos außer sich geratenden echten Russen aus dem Volk zu treffen.

Nach einer kurzen Episode mit wechselndem Metrum — ein wenig im Borodinschen Geschmack — führt eine Steigerung zur Dominante von d-moll und zur nochmaligen Reprise des Hauptthemas mit vier sehr lebhaften Schlußtakten, in denen wieder eine bekannte Wendung aus dem »Boris« vorübergleitet (die Phrase des Vogts aus dem Prolog: »Ist das eine Teufelsbrut«), der in diesem Falle die Rolle eines »letzten Wortes« — ultima ratio — des außer Rand und Band geratenen Weibes zufällt: »Schere dich zum Teufel, Nichtsnutz!«

Dies ist der Inhalt des vergessenen Stückes, soweit er sich in dürren Worten nacherzählen läßt.

Das Datum, von der Hand des Verfassers, der 22. September 1866, erregt keinerlei Zweifel. Es veranlaßt jedoch, diesem Werk Mussorgskijs besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Der August des Jahres 1866 bedeutete für Mussorgskij den Anfang einer äußerst intensiven schöpferischen Periode. Die hochgehenden Wogen seines künstlerischen Schaffensdranges förderten solche Meisterwerke zutage wie den »Hopak« (31. August 1866), »Schöne Ssawischna« (die César Cui geschenkte Handschrift des Liedes trägt das Datum 2. September 1866), »Der Seminarist« (27. September 1866), »Die Niederlage des Senacherib«, »Beim Pilzsuchen« usw. Aus den angeführten Daten ist ersichtlich, daß das in Rede stehende Stück unmittelbar zwischen »Schöne Ssawischna« und den »Seminaristen« zu setzen ist. Die Bedeutung dieser Periode für das Schaffen Mussorgskijs war sehr groß. Es vollzog sich ein merklicher Umschwung in der Richtung seiner künstlerischen Bestrebungen; von der individuellen Lyrik seiner Jünglingsjahre, von dem durch historische Aspekte getragenen Schweben oberhalb lebendiger Menschlichkeit mit dem in Bergeshöhen einer idealisierenden Phantasie gerichteten Blick (»Salambo«) und von gelegentlichen Ausbrüchen sozialer Sentimentalität — *zum rein genrehaften Realismus.*

Es waren allerdings schon in den vorausgehenden Schaffensperioden Mussorgskijs Andeutungen einer Kunstauffassung zu merken gewesen, die mit keinem der oben angegebenen Wege zusammenfielen. Doch verringert dieser Umstand nicht die Bedeutung des Reinigungsprozesses, der sich damals in der Seele Mussorgskijs in bezug auf die angeführten verschiedenartigen Tendenzen vollzog. Im Zeitraum der folgenden zwei Jahre (1866—1868) vollendete sich die rasch fortschreitende Entwicklung der neuen Bestrebungen. Die zunehmende Neigung zu realistischer Detailisierung seiner künstlerischen Gebilde führte ihn endlich einerseits zur »musikalischen Gesprächsform ohne alle Gewissensskrupeln«, d. h. zu den bis zum Äußersten gehenden Rücksichtslosigkeiten der »Heirat«, andererseits zur musikalischen Satire und zum Pamphlet, deren Ausgangs- und Endpunkt immer die Darstellung ganz bestimmter, fest umrissener menschlicher Individualitäten bildete.

»Das Abenteuer des Pachómitsch« nimmt eine wichtige Stellung in der Vorwärtsbewegung dieser realistischen Bestrebungen ein. Es bildet das Übergangsglied von der etwas schemenhaften, deutlicher: räumlich-zeitlicher Züge baren, fast epischen Gestalt des heiligen Tölpels (»Jurodiwij«) in »Schöne Ssawischna« zu dem ganz konkreten, aus Fleisch und Bein bestehenden, mit saftigen wirklichkeitsechten Farben gemalten »Seminaristen«.

Dies ist der historische Hintergrund, von dem sich das beschriebene Stück abhebt. Die chronologischen Daten ermöglichen ein vollkommen objektives Werturteil darüber.

Vor allem unterliegt es keinem Zweifel, daß das »Abenteuer des Pachómitsch« als Ganzes hinter den genannten verwandten Werken zurücksteht. Sein Hauptmangel ist eine gewisse Undeutlichkeit der sozial-psychologischen Umrisse der in dieser musikalischen Erzählung verkörperten Gestalten, die dabei nicht, wie in »Schöne Ssawischna«, durch den epischen Charakter des Stückes gerechtfertigt wird. Die Musik gewährt keine festen Anhaltspunkte zur Bestimmung der »Klassenzugehörigkeit« der im Text zum Ausdruck gebrachten typisch kleinbürgerlichen Psychologie. Ein weiterer Mangel — die direkte Folge des ersten — ist die Langatmigkeit des Stückes: dabei erscheint es freilich nur natürlich, daß die Quantität die Qualität ersetzen will. Das Resultat aber ist, daß Text und Musik sich allzulange auf dem gleichen Niveau halten und eine Linie ergeben, deren Verlauf der eigentliche Kulminationspunkt fehlt. Ein dritter Mangel ist die Ärmlichkeit der Begleitung und eine gewisse harmonische Knauserigkeit, die übrigens vielleicht bei einer endgültigen Bearbeitung des Stückes für den Druck verschwunden wäre.

Diese endgültige Bearbeitung ist dem Stücke nicht zuteil geworden. Worauf ist das zurückzuführen? Auf diese Frage ist selbstverständlich nur eine hypothetische Antwort möglich. Die stärkeren und lebenskräftigeren Geschwister des Stückes haben es im Bewußtsein des Verfassers in den Hintergrund gedrängt und diesem wahrscheinlich den Geschmack daran verdorben. Der

durch vergleichende Prüfung geschärfte kritische Blick des Verfassers zerlegte das Stück in seine einzelnen Bestandteile, und er entnahm ihm die am meisten wesensfremde Episode — das erwähnte Thema des Mittelsatzes —, um ihr in einem grundverschiedenen Kontext, im Monolog des sterbenden Zaren Boris, eine neue Verwendung zu geben. Dieser Umstand entschied das Schicksal des Stückes. Es hörte auf, im Bewußtsein des Verfassers als selbständiges Ganzes zu existieren, und wurde von ihm der Kategorie der Entwürfe, Skizzen und anderen kompositorischen Reservematerials zugezählt. Das einzige vorhandene Exemplar wurde vom Freunde und Bewunderer Mussorgskijs, W. W. Nikolski, dem das Stück gewidmet ist, pietätvoll aufbewahrt und ist erst ans Tageslicht gelangt, als der handschriftliche Nachlaß Nikolskis der Öffentlichen Bibliothek eingeliefert wurde.

Ich resümiere kurz die Schlußfolgerungen, zu denen die Betrachtung des neuaufgefundenen Werkes Mussorgskijs geführt hat.

1. Das »Abenteuer des Pachómitsch« ist eine unzweifelhafte Bereicherung des allgemeinen Vorrats realistischer musikalischer Genrebilder im Kataloge der Werke Mussorgskijs.
2. Obgleich es nicht zu den besten und charakteristischsten Werken Mussorgskijs gehört, bietet das Stück doch großes Interesse, insofern es das Bild des Verlaufes der realistischen Bestrebungen des Verfassers und seiner inneren Evolution klärt.
3. Die Umwertung des Stückes durch den Autor, der es als Ganzes zu künstlerischem Nichtsein verdammte, gestattet Rückschlüsse auf die Entwicklung des kritischen Selbstbewußtseins bei Mussorgskij.
4. Die Verpflanzung eines Teiles dieser musikalischen Genreszene in eine der tiefsten und erhabensten Episoden des gewaltigen historischen Dramas »Boris Godunow« vermehrt nicht nur numerisch die Zahl der »nomadisierenden Themen« Mussorgskijs, sondern bietet neues Material zur Analyse der Partie des Zaren Boris und bestätigt die von mir seinerzeit gemachte Beobachtung von der Hybridität dieser musikalischen Gestalt und die bei ihrer künstlerischen Verkörperung angewandte Schichtung verschiedenartigster musikalischer Elemente.

Die demnächst durch den russischen Staatsverlag bevorstehende Veröffentlichung des Stückes mit photographisch genauer Wiedergabe des musikalischen und literarischen Textes wird es ermöglichen, die hier ausgesprochenen Gedanken nachzuprüfen.

ERZIEHUNG ZUR LINEARITÄT

VON

RUDOLF HARTMANN-ALTENBURG

Die Melodie ist seit Anbeginn aller musikalischen Entwicklung die berufenste Vermittlerin für die Auswirkungen tonkünstlerischer Gestaltungsenergie gewesen, und es hat niemals eine Kunstepoche gegeben, in der die Harmonie an sich oder der Rhythmus allein *alles* war, während es auf der anderen Seite sehr wohl Musikkulturen von ganz erstaunlichem gestaltlichen Reichtum und innerer Größe gab, in denen die Melodie allein den sinnenfälligen Niederschlag musikalischer Fantasieentfesselung darstellte. Diese beachtenswerte musikgeschichtliche Tatsache konnte nur darin ihre Erfüllung finden, daß die Melodie als musikalische Erscheinungsform das Maß von Absorptionsfähigkeit in sich birgt, mittels welcher sie die Offenbarungswerte rhythmischer und harmonischer Natur mit in sich zu sammeln, zu verdichten vermag und somit in ihrer Einheit zugleich die Dreiheit von Melodie, Rhythmus und Harmonie zu offenbaren weiß, in denen man gern die drei Summanden erkennbar macht, aus deren Addition sich die Totalität eines musikalischen Kunstwerkes ergibt.

Diese wesenhafte Voranstellung der Melodik, diese offensichtliche erhöhte Wertbedeutung gegenüber dem Rhythmus und der Harmonie, die beide als mehr unselbständige Wesenselemente in ihrer Vorhandenheit an erstere gebunden erscheinen und ohne sie eines wirklichen Eigenlebens nicht fähig sind, hat sich der Schöpfergeist der Alten mehr dienstbar gemacht, als es an dem Schaffen der Tonkünstler späterer Jahrhunderte erkennbar geblieben ist.

Dabei ist bezüglich dieser angedeuteten Wertverschiebung zu bemerken, daß der Rhythmus selbst sich der führenden Stellung der Melodie gegenüber kaum als besonders gefährlich erweisen konnte, da er zu seiner Entäußerung ja einer Verschmelzung mit der Melodie bedurfte, ihm also die Selbständigkeit abgehen mußte, die allein ihn von der Melodik hätte lösen und ihm ihr gegenüber eine Steigerung seiner selbst hätte möglich machen können. Denn ein von dem Linienmoment der Melodie gelöster, zum Ding an sich isolierter Rhythmus, wie er sich schließlich auf einigen Schlaginstrumenten wiedergeben ließe, denen die Ausdrucksmittel intervallischer Bewegtheit versagt sind, konnte für die Entwicklung der Musik als einer wahrhaft redenden Kunst überhaupt nicht ernstlich in Frage kommen.

Demgegenüber aber konnte der Melodie bald eine Konkurrenz aus der zuletzt erkannten und zu einer gewissen Selbständigkeit auskristallisierten Wesenheit der Musik, der Harmonie, erwachsen. Aus den praktischen Erfahrungen des polyphonen Satzes hatte man des öfteren gewisse immer wiederkehrende und

bald als allgemeingültig erkannte Regeln über die Verträglichkeit, die Zusammenklangsmöglichkeit der einzelnen Teiltöne gleichzeitig abrollender Melodiestimmen gewonnen. Man hatte damit also gelernt, den Blick, der als ein bewußter bisher vorwiegend horizontal, linear gerichtet war, auf ein vertikales Moment einzustellen.

Seit diesem Zeitpunkt, seit der Herauskristallisierung der Harmoniesysteme ist die Musiktheorie und die durch sie normierte Musikpädagogik auf ein durchaus falsches, abwegiges Geleis geschoben worden. Denn sie betrachtete die Musik und ihre Erscheinungsformen vorwiegend durch die Brille der Harmonik und nahm damit vor allem den Vorgängen melodischer Bewegtheit die ihnen ureigensten Wesenheiten, indem sie die Melodie immer mehr zu einer äußerlichen, sinnenfälligen Auswirkung einer harmonischen Ursache machte und sie als eine Umschreibung und Verflüssigung einer zugrunde liegenden Kadenz ausdeutete, die in sich eine gestaltbedingende Energie als das Primäre birgt, dem nun die linienhafte Führung des Melos nachträglich als ein abhängiges Sekundäres entwurzelt.

Daß diese Auffassung und nachträgliche Zergliederung eines Tonwerkes durch den Musikforscher wenig belangvoll und schädlich sein kann, liegt klar zutage. Ist doch die Arbeit analytischer Durchdringung in erster Linie eine Funktion des kühlen Intellekts, die der vorhandenen Gegebenheit des Werkes nichts von ihren Werten nehmen kann und im letzten Grunde schließlich nichts darstellt als die Erfüllung einer Pflicht, die man über kurz oder lang doch von dem Musiktheoretiker erwarten durfte. Überaus unselig mußte sich jedoch dieses Suchen nach Erkenntnis abstrakter harmonischer Gesetze im Bannkreis der Tonkunst von dem Augenblick an auswirken, als man die gewonnenen Erkenntnisse in Gestalt richtunggebender Faktoren in die Erziehung zum Musiker einschaltete und aus ihr die Erkenntnisse für die Erziehung zum Musiker abzuleiten begann, indem man, auf dieser Grundlage stehend, einen Schüler offensichtlich dahingehend beeinflußte, eine Melodie bewußt als die durch einige harmoniefremde Töne belebte Folge der Spitzentöne einer vorerst in den Gesetzmäßigkeiten ihres Baues klar erkannten harmonischen Grundlage zu verstehen. Gibt es ja heute noch Kompositionslehrer, die ihre Schüler dazu anhalten, vor Ausführung eines Kontrapunktes erst den cantus firmus im strengen vierstimmigen Satze zu harmonisieren.

Um hier von vornherein falschen Ausdeutungen auszuweichen, sei schon an dieser Stelle unzweideutig ausgesprochen, daß wir durchaus nicht die Absicht haben, uns zu der in unseren Tagen von den Bekennern des Atonalismus forcierten Negierung alles Harmonischen zu bekennen. Vielmehr sei aus ehrlicher Überzeugung zugestanden, daß die Harmonik unbedingt als ein gestaltgebender Faktor bei dem Prozeß tonkünstlerischer Formung angesprochen zu werden verdient, den er aus den Tiefen der Unterbewußtheit heraus sehr wohl in seiner tonal-logischen Entwicklung mit zu beeinflussen vermag, und daß er

sich als ein in dieser Richtung wirkender Faktor schon an den Früchten einer Zeit erkennbar macht, in der unser Begriff »Harmonie« überhaupt noch nicht existierte. Diese Harmonie aber als einen unkörperhaften Urzustand, als das allein Ursächliche und Gestaltbedingende für die Melodik anzusehen, müssen wir für den bedauerlichsten, in seinen Folgeerscheinungen überaus verderblichen Irrtum eines überspannten Willens zur Harmonieerkenntnis halten. Ein solcher, durch lange Zeit hindurch zur Tat gewordener Irrtum sprach sich schließlich selbst das Urteil durch die betrübliche Tatsache, daß die jüngere Musik nach der Seite des Melodischen hin erheblich verarmte, notgedrungen verarmen mußte, daß sie einer gesund flammenden Offenbarungskraft entbehren lernte und ohne den drängenden Pulsschlag bezwingender Unmittelbarkeit und Persönlichkeitsfärbung oftmals nur noch als ein dem harmonischen Gerüst aufgeleimter Schmuck erscheint. So wurde die Melodiebildung immer mehr vergessen, und die kontrapunktische Arbeit selbst, die doch Melodiekunst im reinsten Sinne des Wortes sein will, wurde so eindeutig unter dem Zeichen der Harmonik gepflegt, daß die Kunst der Fuge, die durch unsere reicheren Ausdrucksmittel im Bannkreis der Gegenwartskunst sehr wohl ihre Daseinsberechtigung beweisen könnte, völlig zu einem nur musikhistorischen Begriff wurde, ganz zur Mumie eintrocknete. Denn nur aus diesem Grunde erzeugte unser kontrapunktischer Unterricht Melodien, deren Leben dem einer galvanisierten Leiche, einer mechanisch bewegten Gliederpuppe gleichen mußte, da ihre Linienführung nicht einem lebenswarmen Impuls entflammt, sondern in mechanischer Arbeit an einem konstruierten harmonischen Hintergrund orientiert wurde. Es wäre darum hoch an der Zeit, daß die Musiktheorie und mit ihr vor allem die Musikpädagogik als ein Ganzes den Kampf der vereinzelten beherzten Bahnbrecher gegen diesen unseligen Irrtum zu unterstützen begänne.

Der Irrtum dieser bekämpften bisherigen Einstellung findet sich in zusammengedrängtester Form in der Definition niedergelegt, durch die selbst jüngere Lehrbücher das Wesen der Melodie zu erschließen glauben, wenn sie sagen: Die Melodie ist eine Folge, ein Nacheinander von Tönen.

Auf diese flache und äußerliche Auffassung gegründet, erweist sich das ganze Gebilde der musikalischen Theorie als auf tönernen Füßen stehend. Es geht eben nicht an, an der Hand einer rein akustischen Erscheinung zu den tieferen psychischen Kausalitäten der Musik vordringen oder gar die Kraft melodischen Schaffens befruchten zu wollen. Die einzelnen Teiltöne selbst dienen zwar der Vermittlung des Melos, sind aber nicht die Melodie selbst. Man stellte sich fälschlicherweise auf ein rein Tonales ein, münzte die Einzeltöne als Gipfelpunkte gedachter Vertikaldurchschnitte zu Klangvertretern um und machte sie dadurch nur zu einer gehobenen Erscheinungsform der harmonischen Struktur. In Wirklichkeit ist aber der Einzelton als Notenbild nichts als ein lebloser Punkt im Verlauf der graphischen Darstellung einer Melodie,

ist als konkret gewordene Klangerscheinung nur ein isoliertes Physikalisch-Sinnenfälliges, während das eigentlich Melodische mehr als abstrakter Wert zwischen den einzelnen Teiltönen melodischer Entäußerung liegt und als ein Spannungszustand, ein Drängen und Treiben durch die Folge der einzelnen Töne erfühlt sein will. Dieser energetische Zug, diese »kinetische Energie« beseelt den uns niedergezeichneten Weg und schlägt erst die lebendige Brücke zwischen den Einzeltönen, die gleichsam die Pulsschläge melodischen Lebens darstellen.

Dieser linear gerichtete stetige Melodieimpuls, dessen Eigenart übrigens in der alten Neumenschrift eine recht wesensgemäße bildhafte Illustrierung fand, ist leicht erkennbar. Aus ihm ist im letzten Grunde die innere Unruhe, das Sich-nicht-selbst-genügen, das Drängen nach Erfüllung zu erklären, das dem Leitton innewohnt. Wahrscheinlich haben auch die alten Kontrapunktiker mit ihrem rein linear-melodischen Blick die stufenweise Bewegung der Melodie deshalb als Ideal aufgestellt, weil diese den kontinuierlichen Gang der Melodiebewegung schärfer ausprägen kann, als es weitgespannten Sprüngen möglich ist, die größere Teile der Melodiekurve unbewußt sein lassen müssen. Vielleicht sind auch die Streichinstrumente und die menschliche Singstimme darum die berufensten Melodievermittler geworden, weil sie durch ein (allerdings recht vorsichtig anzuwendendes!) Portamento das Stetige einer melodischen Linienführung wenigstens etwas anzudeuten vermögen.

Hören wir demgegenüber aber die Töne einer Melodie ohne jegliche Reflexion nur physisch primitiv oder höchstens harmonisch beziehend, ohne dabei ihre horizontal wirkende Expansion mitmachend recht zu erleben, wissen wir nicht auch zwischen den Tönen noch Musik zu hören, so wird vielleicht aus dem Tonstück schließlich das, was aus einem Film werden würde, von dem wir nur jedes zwanzigste Bild in Abständen von je einer Sekunde auf die Leinwand projizieren würden.

Um den Reichtum vorhandener Werke an Melodie recht auszuschöpfen oder eine neue, auf Wiederbelebung der Melodiekunst eingestellte Gegenwartsmusik in ihrer spezifischen Eigenheit erkennend zu umspannen, ist es nötig, sich des anerzogenen Zwanges zu entfesseln, der uns tonal hören läßt. Wir müssen mit bewußtem Wollen eine mehr homophon färbende und Gleichzeitiges zur Akkordlichkeit summierende Apperzeptionsenergie zurückdrängen, um in horizontal gerichtetem, linearem Hören vor allem das Nacheinander einer Melodieentfaltung nachzuerleben. Zurzeit aber sind unsere formalen Kräfte trotz der erfreulich zunehmenden Pflege des Musikdiktats bei weitem noch nicht genügend für eine derartige Assimilation der Musik erzogen.

In erster Linie ließe sich diesem Ideal wohl durch eine andere Einstellung der Harmonielehre in den Musikunterricht beikommen. Die durch nichts gerechtfertigte Breite dieser Disziplin im Ausbildungsgang des Studierenden müßte vorerst räumlich stark beschnitten werden. Sie darf nicht mehr so auf den

Schüler wirken, als sei sie die Wurzel, die Seele der gesamten Musik überhaupt. Außerdem wird wohl auch kein Mensch behaupten wollen, daß man durch die übliche Dressur im harmonischen Satz zur Schaffung einer zeitgemäßen Musik führen kann, einer Musik, zu deren Erschließung ja weder die Generalbaßharmonielehre noch das System einer dualen Harmonik ausreicht. Zudem sollte man sich gelegentlich auch der Tatsache erinnern, daß bereits die alten Meister, die vor dem Generalbaßzeitalter schufen, die wichtigsten Forderungen einer gesunden Harmonik in ihren Werken erfüllten, ohne die später konstruierten Harmoniegesetze in der Lückenlosigkeit eines vollständig ausgebauten Systems klar erkannt zu haben. Wie war das möglich? Nur dadurch, daß die Gesetze harmonischer Logik seit jeher im Unterbewußtsein einer Musikernatur liegen und aus dieser Latenz heraus an ihrem Teile die Führung einer harmonisch zulässigen Melodielinie mit befruchten helfen. Oder erinnern wir uns irgendeines musikbegabten, fantasiekräftigen Laien, der Nur-Klavierspieler ist. Ohne daß ihm im Unterricht die Erscheinungsformen der Harmonie und ihre Terminologie vermittelt wurden, dient er bei freier Fantasiebetätigung doch der Summe aller der Imperative, mit denen wir unnötigerweise den Schüler ernüchtern und seine musikalischen Persönlichkeitsoffenbarungen unter dem Zeichen kühler Intellektualität Gestalt gewinnen lassen, anstatt sie einer lebendurchpulsten, warmen Emotion entwurzeln zu machen. Um der harmonischen Erziehung eines Schülers willen brauchen wir also keinen Harmonieunterricht. Und noch weniger kann dieser einer Erziehung zu rechter Melodiebildung dienen, da er ja sein Ideal im Liegenlassen der Stimmen sucht, also direkt auf eine Negation des Melodischen gerichtet ist. Warum also die Harmonielehre noch heute so stark in den Blickpunkt intellektueller Bewußtheit rücken, warum auch fernerhin die Erziehung eines Musikers auf einer Satztechnik aufbauen, die einerseits weit hinter der Tonsprache unserer Zeit zurückbleibt und deren Stimmführungsgesetze schon in den ersten Versuchen der freien Komposition ebenso mißachtet werden müssen, wie sie schon in den Tagen ihrer Entstehung für die wirklich großen Meister nur auf dem Papier standen? Es müßte sehr interessant sein, im Kompositionsunterricht an einem wirklich begabten Musiker experimentell zu erproben, ob man nicht schließlich doch ebenso weit käme, wenn man dem Harmoniesinn lieber seine Stellung im unverdorbenen Unterbewußtsein ließe, wo er auch heute noch das Gute wirken kann, das er ehemals als unerkannter Kräftefaktor schuf. Vielleicht gelingt es sogar mit durch diese negative Maßnahme, durch das Fallenlassen einer kalten und starren Fessel, der bisher durch sie unterbundenen Melodik den Weg in ihre verlorene Wertbedeutung wieder freizulegen.

An dieser Stelle sei zugleich festgestellt, daß wir nichts weniger wollen, als vielleicht die Harmonielehre aus der Musikpädagogik oder gar aus der Musiktheorie verbannen. Gerade in unseren Tagen, in denen die Kampfrufe »Hie

tonal!« und »Hie atonal!« so wild gegeneinanderprallen, ist es doppelt notwendig, daß nicht nur der Musikproduzierende selber, sondern auch der Musikgenießende in einer möglichst restlosen Wesenserkenntnis des Harmonischen die Befähigung besitzt, mit schärfster Bewußtheit zu erkennen, worum es sich dabei handelt und worin der Angelpunkt der divergierenden Kunstanschauungen überhaupt zu erkennen ist. Außerdem fordert das Ideal einer umfassenden Bildung die Vermittlung auch dieses Teilgebietes der Musikwissenschaft, das, wenngleich es auch in seiner praktischen Anwendung als Generalbaßspiel kaum noch Bedeutung für die heutige Kunstpflege hat, uns doch ein Stück lebendig gewordener Musikgeschichte bedeutet und uns zugleich ein wertvoller Schlüssel für Werke der Generalbaßperiode sein kann.
Nur wäre die Harmonielehre dann besser an einer anderen Stelle unterzubringen, dort, wo sie mehr praktische Betätigung als Intervallabzählen und Notenschreiben bedeutet, wo sie eine wirkliche Aktivierung der musikalischen Anlage mit sich bringen kann, was beim Aussetzen einer bezifferten Baßstimme kaum mit einiger Sicherheit gewährleistet wird. Denn die übliche Form der Harmonieunterweisung führt auf Grund der durch sie erreichten Ergebnisse oft zu den erschreckendsten Trugschlüssen, die in uns der Methodik des landläufigen Harmonieunterrichts und seiner Daseinsberechtigung gegenüber berechtigte Zweifel aufsteigen lassen. Man muß nur den gar nicht seltenen Fall erlebt haben, daß manche Schüler ohne ein nennenswertes Maß von musikalischem Gehör ihren Baß oft ebensogut, manchmal sogar noch besser aussetzen wie wirklich gut beanlagte Musiker, weil es ihnen ohne jede Spur eines eigenen musikalischen Innenlebens mit viel weniger Selbstüberwindung möglich ist, die Einzeltöne eines Akkordes vom Basse aus rein mechanisch abzuzählen und mit denen des vorhergehenden Akkordes nach den »Stimmführungsgesetzen des homophonen Satzes« zusammenzukleistern. Vielleicht dürfte die erste Hälfte des Klavierunterrichts, die ja sowieso auf Homophonie eingestellt ist, als ein geeigneter Rahmen für die Vermittlung akkordlicher Grundbegriffe und die Analyse einer harmonischen Folge ausgedeutet werden, die nebenhergehend durch das schöpferische Moment harmonischer Improvisationen ihre praktische Bestätigung und Ergänzung finden könnten.
Mindestens ebenso glücklich wäre schließlich auch eine Einfügung der Harmonielehre an einer späteren Stelle des Unterrichtsganges, das heißt zu einem Zeitpunkt, an dem die Kraft linearen Denkens bereits derart gefestigt ist, daß die Einstellung auf harmonische Analyse und Synthese dem Sinn für lineare Melodieentwicklung nicht mehr gefährlich werden kann, sondern lediglich als eine Ergänzung und Bestätigung, eine begriffliche Verdichtung des in den voraufgegangenen Arbeiten der instrumentalen Betätigung und des Kompositionsunterrichts bereits instinktiv Erfühlten und praktisch Betätigten wirkt. Hier könnte der fragliche Stoff in engster Zeitspanne spielend bewältigt und zugleich auch praktisch als Generalbaßspiel gepflegt werden.

Mit dieser zeitlichen Zurückstellung des Harmonieunterrichts würde zugleich einem der wichtigsten Mittel für die Erziehung zur Linearität, dem Musikdiktat, seine höchste und letzte Auswirkung als Melodiebildungsfaktor garantiert. Denn die Wertbedeutung eben des Musikdiktats nach der berührten Seite hin würde dann eine Steigerung dadurch erfahren können, daß man die Pflege desselben dort in den Gang des Unterrichts eingliedert, wo ihm nichts als die Zueignung einer gewissen Fertigkeit am Instrument voraufgegangen ist. Hat dagegen der Schüler bereits in der üblichen Form die Arbeiten in der Harmonielehre zurückgelegt, so steht er in der Gefahr, bei diktatmäßiger Fixierung der Teiltöne eines musikalischen Gedankens diese auf eine unausgesprochen unter ihnen sich abspinnende Kadenzierung zu beziehen, wodurch es ihm nicht mehr möglich wäre, der diktierten Melodie völlig unvoreingenommen, harmonisch unbelastet gegenüberzutreten. Hierbei stelle man den Schüler ab und zu einmal direkt vor die Notwendigkeit, die Energieströmung des Melos wirklich an sich mitzuerleben, indem man plötzlich den melodischen Schwingungsbogen abbricht, um diesen nunmehr durch den Schüler weiterführen und beendigen zu lassen. Gelegentlich sollte man auch einem begabten und im Musikdiktat bereits etwas geübten Schüler gegenüber beim zweistimmigen Diktat von der einen Stimme nur das Anfangsmotiv geben, um es nun neben der weitergespielten anderen Stimme fortführen zu lassen. Wer hier mit treffsicherem Instinkt und scharfem Blick versteht, lückenlos vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten fortzuschreiten, wird praktische kontrapunktische Arbeit vor sich erstehen sehen, die, im augenblicklichen Impuls erfühlt (trotz aller Entgleisungen!), mehr wirkliche, gesunde Melodik offenbart, als die mühsam erquälten, dürren, kühl ertüftelten Kontrapunkte, die man so häufig vorgelegt bekommt.

Sicherlich gibt es noch mehrere Wege, auf denen sich der Sinn für linear bewegte Melodik pflegen ließe. So ist beispielsweise ganz bestimmt von einer Einbeziehung der Improvisation in den Unterricht viel zu erhoffen, vorausgesetzt, daß man diese nicht vorwiegend an harmonischen Erscheinungen orientiert, sondern im Gesichtswinkel der Melodik zur Tat werden läßt. Die Beleuchtung und restlose Durchdringung aller dieser Möglichkeiten aber würde den Rahmen und die Bestimmung dieses kleinen Aufsatzes weit überschreiten, der schließlich doch nur klärend und zielgebend anregen und sich vor allem der moralischen Pflicht dienstbar machen will, daß man es einer modernen, als lineare Melodik gemeinten Musik unbedingt schuldig ist, dem Menschen unserer Tage die Resonanzfähigkeit für eine Kunst dieser Art zu vermitteln, um die Zueignung einer aufstrebenden Gegenwartsmusik nicht an der Unkraft einer schwer beweglichen, im Beharrungsgesetz harmonischer Ausdeutung erstarrten Geistigkeit scheitern zu lassen.

TONALE UND ATONALE MUSIK

VON

WERNER KARTHAUS-DÜSSELDORF

Der zwischen tonaler und atonaler Musik bestehende Gegensatz soll hier einer Analyse unterzogen werden, und zwar gelten als Ausgangspunkte der Untersuchungen die allgemeinen psychischen Gesetzmäßigkeiten, die man in neuerer Zeit mit Glück verschiedenen musiktheoretischen und stilkritischen Forschungen zugrunde gelegt hat. Die Gesamtheit der musikalischen Formen ist durch psychische Prinzipien bestimmt; die musikalischen Bewegungen sind Projektionen von Gefühlsbewegungen in die Materie der Musik, in den Klang. Die Gesetze der Gefühlsbewegungen und die Gefühlskraft sind die Ursachen aller Musik. Die Wirksamkeit der Prinzipien des psychischen Geschehens ist zunächst im Bereich der tonalen Musik nachzuweisen.

Die Voraussetzungen der tonalen Musik bestehen zum Teil in den tonalen Klangspannungen, die besonders von *Kurth* einer genauen Untersuchung unterzogen worden sind. Tonale Klangspannungen sind durch das Erinnerungsvermögen und durch das Prinzip der psychischen Relationen fühlbar gemacht. Nach dem Prinzip der psychischen Relationen werden aufeinanderfolgende psychische Inhalte miteinander verglichen. Findet z. B. ein Vergleich der durch den Durtonleiterverlauf hervorgerufenen einzelnen Gefühlstöne statt, so stehen die den Tönen c, d, e, f, g, a, h, c̄ entsprechenden Partialgefühle zum Vergleich. Im Verlauf der Skala vergleichen wir die Partialgefühle der Töne d, e, f . . . mit dem durch den Ton c hervorgerufenen einfachen Gefühl, das in der Gefühlsreihe an erster Stelle steht. Beim Eintritt des Tones c̄, des Tonalitätstones, haben wir ein dem Gefühl von c ähnliches Gefühl. Die tonale Identität der Töne c und c̄ leuchtet so klar hervor, daß man von einer Wiedererkennung des Tones c im Tone c̄ sprechen kann. Die Bewegung der Tonleiter berührt nach dem Verlassen des Ausgangstones eine Reihe von nicht identischen Tönen; die Bewegung bleibt längere Zeit unabgeschlossen, das Gefühl einer Spannung macht sich geltend. Mit dem Eintritt des Tonalitätstones c̄ ist die Bewegung abgeschlossen, damit tritt ein Lösungsgefühl ein. *Das Wesen der tonalen Musik besteht darin, daß in dieser oben beschriebenen Weise Spannungs- und Lösungsgefühle durch eine Folge von zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrenden Tonbewegungen verursacht werden.* Da der Umfang des Bewußtseins und der Aufmerksamkeit begrenzt ist, liegt eine tonale Musik nur dann vor, wenn die Zahl der die Bewegung bildenden Elemente nicht unser Fassungsvermögen übersteigt; daß die Haupttonalität im Verlauf eines sehr ausgedehnten Satzes häufig berührt werden kann, erleichtert die Festlegung einer den ganzen Satz beherrschenden Tonart.

Das Prinzip der Tonalität beruht also im Grunde ganz auf jenen durch das Prinzip der psychischen Relationen ausgedrückten Eigenschaften unseres

seelischen Lebens. Aber nicht nur das Tonalitätsprinzip sondern überhaupt alle formalen Möglichkeiten der tonalen Musik gehen auf Eigentümlichkeiten des allgemeinen seelischen Lebens zurück. Die Grundform des psychischen Prozesses — sie ist charakterisiert durch den ausgedehnten, unter Umständen stark gesteigerten Anlauf, Kulmination, kurzen Ablauf — findet sich z. B. in den meisten Steigerungen der klassischen Musik, sie findet sich in jeder Fugenexposition usw. Die gesamten Formen der tonalen Musik beruhen auf dem grundlegenden psychischen Prinzip der Entwicklung in Kontrasten; kontrastierende Wirkung ist an- und absteigenden Melodielinien eigentümlich, sie begegnet uns in der Gegenüberstellung betonter und unbetonter rhythmischer Werte, Dur und Moll kontrastieren usw. Besonders kennzeichnend für die tonale Musik sind die gegensätzlich gerichteten Gefühlswerte, die durch Konsonanzen und Dissonanzen entstehen. Sehr bemerkenswert ist in der tonalen Musik die Vermeidung einer jeden Komplikation, die der Klarheit des musikalischen Gebildes entgegensteht. Wenn nämlich die grundlegende Kontrastwirkung sich voll auswirken soll, so muß jede Unklarheit, die der Erkennung der kontrastierenden Elemente im Wege steht, vermieden oder durch deutliche Ausbreitung bzw. Wiederholung des Materials umgangen werden.

Damit ist eine Haupteigentümlichkeit der tonalen Musik erwähnt: *Die Tonalitätsmusik strebt zur größten Einfachheit.* Der Grund dieses Strebens wird durch folgende Überlegung klargestellt: Tiefster Sinn der Musik ist die Gefühlswirkung. Bei der Apperzeption musikalischer Sätze wird ein Teil der psychischen Energie durch den technischen (verstandesmäßigen) Prozeß, der mit der Aufnahme verbunden ist, verbraucht. Der andere Teil der Aufmerksamkeit wendet sich der rein gefühlsmäßigen Wirkung zu. Diese kann um so größer sein, je weniger technische Schwierigkeiten der Apperzeption entgegenstehen, je einfacher die Musik ist. So muß das Streben nach Einfachheit jeder Musik innewohnen, die auf tiefste Gefühlswirkung ausgeht. Die besten klassischen Kompositionen zeigen dieses Streben. Im allgemeinen wird in der tonalen Musik der *Gegensatz zwischen Einfachheit und Verwicklung* ausgenutzt. Nach einer höchst einfachen Ausbreitung des thematischen Materials steht eine kompliziertere Durchführung; auf die Verwicklung in der Durchführung folgt die Entkomplizierung in der Wiederholung des einfachen thematischen Materials. Eines der schönsten Beispiele für die ungeheuere Durchschlagskraft, die einer derartigen Entwirrung des Komplizierten innewohnen kann, ist das Schlußstück der 5. Sinfonie von Beethoven. Die vollkommene Auflösung des Thematisch-Melodischen in das ganz primitive Rhythmische in der Coda des Finale stellt eine Vereinfachung dar, die auf einfachste Gefühlsreihen mit beispiellos tiefgehender Wirkung zurückgeht.

Die tonale Musik der Vergangenheit ist heute so wirksam wie nur je. Die psychischen Grundlagen, auf denen sie sich erhebt, sind unverändert in Gül-

tigkeit. Verschiedenartig sind nur die Formen, die innerhalb der verschiedenen Stilkreise lebendig waren. Es läßt sich jedoch zeigen, daß die verschiedenen musikalischen Stile ohne Ausnahme instinktiv die grundlegenden psychischen Prinzipien in der Komposition erfüllt haben. Die Musikgeschichte gibt im Grunde nur ein Bild von verschiedenen Richtungen, die innerhalb des Bereiches dieser Grundgesetze möglich sind. Es liegt durchaus kein Grund zu der Annahme vor, daß die musikalischen Möglichkeiten erschöpft sein könnten, daß heute die Neubildung eines Musikstiles an der Undurchführbarkeit neuer technischer Kombinationen auf der gesunden Grundlage der natürlichen psychischen Prinzipien scheitern müßte. Es ist aber immerhin fraglich, ob die neue Musik, die Atonalität, sich durchsetzen kann.

Die atonale Musik negiert eine sehr große Zahl der psychischen Prinzipien; sie beschränkt sich auf die Berücksichtigung einiger weniger natürlicher Gesetze; *sie verneint vor allem die Tonalitätsspannungen.* Neben der scharfen Kritik, die in diesen wenigen Worten schon gegeben ist, muß eine vielleicht wesentliche Einschränkung stehen: eine große Zahl der atonalen Musiken ist von nichtdeutschen Komponisten geschrieben. Es bedürfte der weitestgehenden Untersuchungen über die Frage, ob nicht die besonderen psychischen Eigentümlichkeiten anderer Völker die Atonalität in der Musik eher rechtfertigen als die unsere künstlerischen Formen bestimmenden Prinzipien des geistigen Lebens. Diese Frage wage ich nicht zu entscheiden. Es soll also im folgenden ohne Berücksichtigung einer derartigen Möglichkeit der Versuch einer Analyse der Grundzüge der atonalen Musik gegeben werden.

Die atonale Musik ist im wesentlichen einseitig dissonant. Neben dem Fehlen der grundlegenden Tonalitätsspannungen findet man in ihr die vollkommene Verneinung des reinen Dreiklanges. Die Tonalitätskontraste und die Dissonanz-Konsonanzkontraste bilden die wichtigsten psychischen Formwirkungen der Tonalität; der Verzicht auf sie bedeutet die Nichtachtung der reichsten Möglichkeiten. Aber *die spezifisch atonale Dissonanz*, oder besser der »atonale Akkord« *selbst bietet der Apperzeption die denkbar größten Schwierigkeiten.* Der tonale Akkord oder die tonale Dissonanz besteht aus selten mehr als fünf oder sechs verschiedenen Tönen, die meist infolge ihrer engen Verbundenheit zu einem natürlichen Klang auf Grund der Obertöne sehr leicht aufzunehmen sind; die Apperzeption eines atonalen, aus den heterogensten Elementen zusammengesetzten zehn- oder elftönigen Akkordgebildes ruft einen sehr verwickelten Gefühlskomplex hervor, der dem Streben nach Klarheit und Einfachheit nicht entspricht. Da die Atonalität derartig verwickelte Gebilde im musikalischen Satz geradezu häuft, kann von einer Zusammenfassung größerer Strecken eines Satzes im Bewußtsein kaum mehr die Rede sein. Der Bewußtseinsumfang ist ohnehin relativ eng begrenzt. Eine ausgedehnte Steigerung, deren Ausspinnung in der tonalen Musik nur durch schärfste Ausnutzung des Erinnerungsvermögens möglich ist (Verwendung immer der

gleichen motivischen Einheiten), kann dem atonalen Musiker nur in der Andeutung gelingen, etwa durch restlose Ausnutzung der äußeren Dynamik. Relativ sehr gering ist auch der Klarheitsgrad, den die *rhythmischen Bewegungen* der meisten atonalen Musiker aufweisen. Während die metrischen Bildungen der Hochromantik noch vielfach eine Gebundenheit an die achttaktige Periode aufweisen, fehlen die metrischen regelmäßigen Bildungen in der atonalen Musik fast ganz, so daß auch hier wieder der Aufnahme große Hemmungen entgegenstehen. Daß den atonalen musikalischen Bildungen auch vielfach ein Mangel an *melodischer Erfindungskraft* eigen ist, sagt ja gegen das atonale Prinzip nichts; denn undenkbar ist eine atonale Verarbeitung eines guten melodischen Materials keineswegs. Sehr häufig ist den atonalen Melodien eine einseitige Bevorzugung chromatischer Wendungen. Auch hier droht die große Gefahr einer Monotonie, da die Diatonik nicht zur Ausbreitung eines an sich sehr gut möglichen Kontrastes zur Chromatik herangezogen ist.

So ist die Berücksichtigung des Prinzips der psychischen Entwicklung in Kontrasten in der Atonalität fast ganz zurückgedrängt. Ebenso läßt sich die Klarheit der Gebilde der Atonalität längst nicht mit derjenigen der tonalen Formen vergleichen. Ein Beleg für diese Tatsache ist auch die in der Manier der *kontrapunktischen Arbeit* der Atonalen zutage tretende Übersättigung. *Der klassische Kontrapunkt ist auf dem Prinzip der Einheit der Gefühlslage aufgebaut.* Dieses Prinzip besagt, daß in einem gegebenen Moment stets nur *ein* Totalgefühl möglich ist; alle in einem Moment gegebenen Partialgefühle vereinigen sich zu einem Totalgefühl (vgl. Wundt, Grundriß der Psychologie, S. 202). Wenn in einem kontrapunktischen Satz verschiedene gleichzeitige melodische Linien auftreten, so entsprechen ihnen verschiedene gleichzeitige Gefühlsreihen. Diese Gefühlsreihen vereinigen sich zu einem Totalgefühl bzw. zu einer einheitlichen Gefühlsreihe. Da die verschiedenen melodischen Reihen aber nicht wie im vierstimmigen harmonischen Satz in erster Linie einen harmonischen Totaleindruck geben sollen, so treten die verschiedenen Melodielinien wechselnd mit hervorragenden melodischen Führungen hervor. Nacheinander bringen die verschiedenen Stimmen eine die anderen Stimmen überragende Melodie; niemals vermitteln sie gleichzeitig gleichwichtige Melodien. So sind auch die »komplementären Rhythmen« der Notwendigkeit entsprungen, auf das Prinzip der Einheit der Gefühlslage Rücksicht zu nehmen: während die eine Stimme in Bewegungslosigkeit verharrt, lenkt die andere durch lebhafte Bewegung die Aufmerksamkeit fast ganz auf sich. Die in glänzender Weise bei Bach durchgeführte Berücksichtigung dieses psychischen Prinzips hat in der Kontrapunktik der atonalen Musik kein Gegenstück. Gerade die verwirrende Fülle der atonalen Kontrapunktik hindert die Gefühlswirkung der meisten Melodielinien der atonalen Musik. Arnold Schönberg ist auf den Gedanken gekommen, in seinen Werken die Hauptstimmen durch

Klammern besonders zu bezeichnen. Dieser Ausweg ist immerhin gangbar. Jedenfalls ist er in der Erkenntnis beschritten, daß die atonale Kontrapunktik auf eine genügend klare natürliche Zeichnung der inneren Dynamik durch Befolgung der psychischen Grundgesetze von vornherein verzichtet. Diese Regulierung weist auf das einzige Gebiet, auf dem die atonale Musik noch im Sinne der tonalen Musik sich bewegt: sie hat sich die Freiheit in der Gestaltung der äußeren Dynamik bewahrt. Hier gibt sie auch genügende Kontrastwirkungen und folgt damit dem natürlichen Gefühl.

Es erhebt sich die Frage, ob nicht vielleicht doch andere Grundlagen für die atonale Musik Gültigkeit haben, als die psychischen Gesetzmäßigkeiten. Es ist vielleicht nicht ausgeschlossen, daß z. B. unser *Klangsystem* der Erweiterung durch Vierteltöne zugänglich ist; die Vierteltöne sind z. B. gut denkbar als melodische Elemente von gleitendem Charakter, die dem tonalen System unter Beibehaltung der Grundzüge der tonalen Harmonik einzufügen wären. Von einer Erweiterung des musikalischen Materials in diesem Sinn wird eine spätere Zeit vielleicht nicht absehen wollen. *Innerhalb des Bereiches der deutschen Musik kann aber niemals die Rede sein von einer durchgreifenden Nichtberücksichtigung derjenigen Gesetze der Komposition, die sich auf den Prinzipien des seelischen Geschehens erheben*; denn an diese Gesetze ist und bleibt, soweit wir voraussehen können, das deutsche Geistesleben und das deutsche Kunstwerk gebunden.

Über die zukünftige Form der Musik lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Die Erkenntnis, daß die Atonalität nicht die dauernde zukünftige musikalische Form ist, gewinnt mehr und mehr an Boden. Eine spätere Zeit wird die Atonalität in ihrer heutigen Form wahrscheinlich als eine einseitige, unfruchtbare Stilrichtung von beschränkter Dauer und Bedeutung ansehen. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß das Prinzip der Atonalität gerade als Kontrast zu dem Einfach-Tonalen zu starken künstlerischen Wirkungen in ausgedehnten musikalischen Sätzen stellenweise geeignet sein mag. Es sind theoretisch musikalische Zusammenhänge denkbar, in denen atonale Stellen als stark retardierendes Moment vor Entwicklungen, die zur Einfachheit führen, mit tiefer künstlerischer Berechtigung stehen können; derartige Stellen finden sich z. B. schon bei Gustav Mahler. Da die Apperzeption atonaler Stellen jedoch so außerordentlich schwierig ist, müssen solche Stellen auf einen geringeren Umfang beschränkt bleiben, soll die Übersichtlichkeit des musikalischen Satzes gewahrt bleiben. Atonale Musik läßt sich so vielleicht dem musikalischen Satzbau einfügen als Komplikation besonders starken Grades. Der musikalische Satz wird sich in Zukunft als Ganzes doch wieder dem »*Streben nach größter Einfachheit*« vollkommen anschließen müssen.

DIE »OBJEKTIVITÄT« DES DIRIGENTEN

VON

ERIK REGER-ESSEN

Wir leben in einem Zeitalter, das reich ist an Leidenschaften, aber arm an Gesichten; reich an Empfänglichkeit, aber arm an Offenbarungen; arm an Gestaltung und Ausdruck, aber reich an Erkenntnis und Mitteilung. Da ihm der produktive Genius versagt ist, der all die ungeheuren explosiven Kräfte zu äußerster Konzentration zusammenraffen könnte, entlädt dieses Zeitalter die schöpferischen Energien seines fiebernden Temperaments in reproduktiven Künsten, die nunmehr zwar folgerichtig als eigenmächtige und selbständige Schöpfungen auftreten, aber doch gebändigt sind durch die tiefe Sehnsucht, dem großen Ziel unerreichbar gewordener Kunst zu huldigen. Wir sind alle, ob widerstrebend oder hingebend, schon so sehr in diesem Zustand aufgegangen, daß es uns zweifelhaft erscheint, ob die Künste, deren innerstes Wesen sich erst in der Reproduktion erschließt, ob Drama und Musik überhaupt ein eigenes Leben führen können. Es liegt an uns selbst, wir tragen die Vorbedingungen dazu nicht mehr in uns. Es hat keinen Zweck, sich darüber zu täuschen: die gegenwärtige Produktion hat noch keine Gestalt, die Gestalt der vergangenen Produktion hat keine unmittelbare Gewalt mehr über uns. In beiden Fällen müssen wir uns auf die Kraft der Interpretation verlassen. Der Regisseur, der Dirigent sind die überragenden Persönlichkeiten, zu denen wir aufblicken. Wir haben ihrer eine achtbare Zahl. Gott sei Dank.
Es kommt natürlich darauf an, ob die Art der Wiedergabe Folge einer künstlerischen Vision ist. Eine solche Vision muß respektiert werden, ihre Zwangsläufigkeit muß sich Bahn brechen — im Geiste des Dichters oder Komponisten, nicht notwendig nach seinen Worten oder Notenzeichen. Es muß nur glaubhaft werden; es darf nur das innerste Wesen nicht erschüttert sein. Eine Partitur pedantisch genau nach der Absicht des Komponisten zu lesen, ist unmöglich — und vielleicht nicht einmal so ganz wünschenswert. Der lebendige Mensch unserer Zeit ist für uns das größere Ereignis; er kann gewiß danebentasten (und es ist eine Genugtuung und Rechtfertigung für uns, daß wir es noch merken), aber er kann uns auch mit vielem plötzlich wieder überwältigen, dem man solche Fähigkeit kaum noch zugetraut hätte. Reine Willkür ohne Vision, Umsturz ohne Sinn und Ziel — das ist etwas anderes. Aber ungeachtet dieser wenigen, die statt des Werks sich selbst in Szene setzen, ungeachtet auch der besonderen Bedingungen unserer Generation: diese Entwicklung ist natürlich, gut und notwendig. Natürlich, weil bislang die Bedeutung der reproduktiven Faktoren maßlos unterschätzt wurde; gut, weil durch zeitgemäße Ausdrucksmittel gerettet wird, was unserem Gefühl (damit kein Mißverständnis sei: nicht nur dem Stilgefühl) zu entschwinden droht; not-

wendig, weil sie Anlaß gibt, die eingerostete Meinung von der Möglichkeit und dem Nutzen einer objektiven Wiedergabe kritisch nachzuprüfen.
Diese Meinung ist, die Wahrheit zu sagen, deshalb so beharrlich, weil ihr die allenthalben übliche Verwechslung von Objektivität und Objektivierung, von sachlicher und persönlicher Zurückhaltung zugrunde liegt. Man hält es für Objektivität, wenn ein Dirigent mit einem Mindestmaß von Bewegungen, ohne willkürliche Veränderungen im Tempo oder in der Phrasierung das musikalische Werk vermittelt. Nun ja, dahinter kann ebensowohl Genialität wie trockenes Handwerk stecken; ebensosehr beherrschtes Temperament wie schwunglose Solidität; ebensoviel Willen zum Dienst an der Sache wie Mangel an seelischer Leuchtkraft der eigenen Persönlichkeit. Für oder gegen Objektivität beweist es nichts. Denn weder selbstlose noch neutrale Deutung ist an sich objektiv. Jene ist, obgleich objektiviert, persönlich; diese ist, obgleich unpersönlich — subjektiv.
Ein großer Stabführer dirigiert die 1. Sinfonie von Brahms. Er tut es mit einer köstlichen Ruhe, in der alle Leidenschaft und alle innere Überzeugung konzentriert ist, mit einer fast nüchtern erscheinenden Überlegenheit, in der alle Glut und aller Rausch magisch gelöst ist; er macht keine Figur, er steht, der Jünger, ganz einfach an Stelle des Meisters. Danach dirigiert er, sagen wir Richard Straußens Don Juan-Gemälde. Es ist äußerlich dasselbe Bild: dieselbe breite, verhaltene Geste, derselbe in sich gebändigte Schwung, dasselbe heimliche Feuer. Aber die transzendentale Erscheinung bleibt aus. Von dieser Musik ist nur ein Teil in den Dirigenten übergegangen, und nur diesen Teil strahlt er wieder aus. Die Jugendlust, der weltmännische Stolz, der Abenteuerdrang, das kommt wundervoll plastisch zum Ausdruck; das Sinnliche, das Grüblerische, die zergliedernde Psychologie gewinnt zwar Umriß, aber die feinen Verästelungen werden nicht bloßgelegt. Die Intuition setzt angesichts einer Partitur, deren letztes Geheimnis zu durchdringen dem persönlichen Wesen versagt ist, zeitweise aus. Es wird nicht durchsichtig, weil es ihr nicht gelungen ist, die Distanz zwischen privatem und künstlerischem Dasein zu überbrücken.
Während also die Wiedergabe der Brahmsschen Musik sozusagen authentisch erscheint, ist die der Straußischen bloß »objektiv«. Aber die scheinbar objektive Ausdeutung jener ist durchaus subjektiv. Diese Sinfonie bedeutet dem Dirigenten mehr als Musik schlechthin, sie bedeutet ihm eine verklärende Umschreibung seiner eigenen Ideale. Sie ist eine treue Spiegelung seines Temperaments. Er geht, wie man zu sagen pflegt, auf in dieser Partitur, und der Wunsch, den adäquaten Ausdruck für des Komponisten besondere Welt zu finden, hat seinen Ursprung in ihm selbst. Ganz der gleiche Wunsch ist für Strauß vorhanden; aber da er hier nur dem künstlerischen Zwang zur Objektivierung entstammt, entsteht eine Lücke, die genau so groß ist wie die Entfernung von Strauß zu Brahms.

Wie, wenn nun aber dieser selbe Künstler plötzlich alle objektivierende Anstrengung unterläßt und bewußt darauf ausgeht, diesen Straußischen Don Juan durch das eigene Temperament hindurch gesehen zu geben? Das Resultat ist nicht mehr Strauß, ist es weit weniger als im anderen Fall — aber es ist höchste musikalische Offenbarung, vor der jedes Bedenken verstummt, gegen die selbst der Pedant nicht den Vorwurf der Willkür zu schleudern wagt. Kein Jubel ist heller, kein Rausch festlicher als der brausende Strahl, den die Subjektivität des genialen Menschen aussendet. Wohingegen die eifrigste Objektivität des mittelmäßigen glanzlos und unfruchtbar bleibt. Denn in allen Kunstdingen, nicht bloß in der Musik, ist absolute Sachlichkeit nicht weit entfernt von Gleichgültigkeit, führt Unterdrückung des Temperaments zur Temperamentlosigkeit. Und ohne das Medium des Temperaments sehen wir sehr bald überhaupt nichts mehr: das Zusammenklingen von Schöpfung, Technik, Temperament und Individualität ergibt erst das einzigartige Erlebnis.
Es gibt keine Objektivität für den wahrhaftigen Dirigenten. Stünde er über den Dingen, so sänke er zum gewissenhaften Ausleger herab. Wie weit er sich zum Amte des dionysischen Sehers und Deuters hinaufschwingt, hängt davon ab, ob und auf welche Weise er in den Dingen zu stehen vermag, ob seine seelische Leuchtkraft auch dem Wesensfremden standhält, ob und bis zu welchem Grade sein Charakter verwandlungsfähig ist. Denn hier haben wir das tiefste Geheimnis: ebensowenig wie ein sinnliches Temperament unsinnliche Musik mit Blut und Atem zu füllen imstande ist, ebensosehr ist es denkbar, daß ein zum Abstrakten neigendes Naturell an saftstrotzender Musik sich entzündet.
Dies Letzte ist schließlich von entscheidender Bedeutung. Eine Diskussion über die Objektivität ist heute, wo die Frage der Stellung neuer Musik in den Konzertprogrammen führender und einer älteren Generation angehörender Dirigenten brennend ist, gewiß am Platze; und wenn man bedenkt, daß es für die Zukunft von Wichtigkeit sein könnte, welchen Platz junge und sehr ausgeprägte, daher einseitige Naturen der älteren Musik anweisen werden, wird man sich der Notwendigkeit solcher Diskussion keinesfalls verschließen. Der Einspruch erfolgt, weil sie hier und da in der Forderung der Objektivität zu gipfeln scheint. Man übersieht offenbar, daß das Verhältnis zwischen dem Werk und dem Menschen nicht einseitig vom Menschen bestimmt wird, sondern daß jenes auch diesen sehr beträchtlich beeinflussen kann. Hier geht es um das Grenzgebiet zwischen Kunstverstand und Schöpferkraft. Die energische Parteinahme nach der einen wie nach der anderen Seite ist notwendig: aber diese bewußt treibenden Kräfte der Entwicklung sind Auswirkungen des Intellekts. Das Ingenium nimmt nicht Partei; es herrscht, indem es die Musik von sich Besitz ergreifen läßt. Der Routinier dagegen übt Neutralität. An diesen Kriterien erprobt sich also wechselseitig das Ausmaß der Musikalität im Komponisten und im Dirigenten. Mit Objektivität hat das alles nichts zu

tun. Die Wahrheit ist eben, daß der echte musikalische Ausdruck über alle Einbildungen der Stilarten triumphiert.
Es würde aus dem Rahmen dieser Betrachtung fallen, aber es wäre reizvoll, von hier aus zu untersuchen, inwieweit die Bindung von Komponisten- und Kapellmeisterbegabung in einer Person durch diese Zusammenhänge beeinträchtigt wird. Jedenfalls kann die Erfahrungstatsache, daß häufiger ein Komponist auch Meister des Taktstocks ist, als ein großer Dirigent zugleich genialer Komponist, mit der Metamorphose begründet werden, die der künstlerische Mensch durch die fortwährende Zwiesprache mit Melodie und Rhythmus durchmacht. Im einen Fall wirkt das Schöpferische frei und gelöst in fremde Bezirke hinein fort; im anderen wird jeder etwa vorhandene Überschuß aufgesogen von dem Wirbel der Visionen, in dem Geist und Seele zwangsmäßig untertauchen.

EIN NEUENTDECKTES BILDNIS MOZARTS

VON

RUDOLF SCHADE-BERLIN

Das jüngst aufgefundene Mozart-Bildnis*) versetzt uns in die italienische Reise des jugendlichen Virtuosen und Komponisten, die sein Vater Leopold, Kapellmeister in Salzburg, mit ihm unternahm. Die Reise, die alle größeren Städte berührte und bis nach Neapel führte, gestaltete sich zu einem Triumphzug für den jungen Genius.
Unter den Ehrungen, die ihm zuteil wurden, nimmt die Ernennung zum Mitglied der Accademia Filarmonica von Bologna eine besondere Stellung ein. Mozart war, noch nicht fünfzehn Jahre alt, Konzertmeister in Salzburg. Drei Hefte Klaviersonaten von ihm waren bereits gedruckt. Kompositionen für Orchester und Gesang hatte er verfaßt, größere geistliche Kantaten und eine lateinische, für eine akademische Feierlichkeit bestimmte Oper »Apollo et Hyacinthus«, ein Singspiel »Bastien und Bastienne«, eine Messe und andere Musikstücke.
Die Philharmonische Akademie in Bologna, deren Seele der Padre Martini war, erfreute sich in ganz Italien eines großen Ansehens. Man rühmte ihre hohe Einstellung, und die bedeutendsten Musiker rechneten sich die Mitgliedschaft zur höchsten Ehre an. Man versteht die Begeisterung Leopold Mozarts, mit der er das Ereignis aufnahm, das ihm von besonderer Bedeutung für die Laufbahn des Sohnes dünkte. In einem Briefe gibt er spezielle Daten:

*) Der Leser vergleiche hierzu das diesem Heft beigegebene Mozart-Bild, das zum erstenmal von Henry Prunières im Oktoberheft der Revue Musicale (VI/11, 1. Oktober 1925, Paris) veröffentlicht wurde.

»Die Philharmonische Akademie von Bologna hat einstimmig Wolfgang unter ihre Mitglieder aufgenommen und ihm das akademische Diplom ausgehändigt. Der Übergabe des Diploms war eine feierliche Probeleistung vorangegangen. Am 9. Oktober (1770) um vier Uhr nachmittags durfte Wolfgang in dem großen Saale der Akademie erscheinen. Hier überreichten ihm der Prinzeps der Akademie und die beiden Zensoren, alte Kapellmeister, in Gegenwart aller anderen Mitglieder den Text aus einem Chorbuch, über den er eine vierstimmige Motette in einem anstoßenden Zimmer komponieren mußte. Die Komposition war beendet, die Leistung wurde geprüft und Wolfgang vor seine Richter gerufen. Bei seinem Eintritt applaudierten alle, und der Prinzeps proklamierte seine Zulassung im Namen der Gesellschaft. Alle waren erstaunt über die Schnelligkeit der Komposition ...«

Andere Briefe Leopold Mozarts lassen die Rolle des Pater Martini bei dieser Gelegenheit in vollem Lichte erscheinen. Zweifellos ging von ihm der Gedanke der Aufnahme aus, und man kann behaupten, daß er seinen ganzen Einfluß zugunsten des Wunderkindes in die Wagschale warf. Er unterrichtete Wolfgang Mozart in Italien und umfing ihn mit großer Liebe.

Die italienische Reise, aus deren Zeit das neue Bildnis Mozarts stammt, das seine Aufnahme in die Akademie darzustellen scheint, bildet einen Markstein in des jungen Künstlers fabelhafter Entwicklung. Es ward ihm der Auftrag, die Oper »Mitridate« zu schreiben, die schon im Dezember 1770 in Mailand beifällig aufgenommen wurde; das Festspiel »Ascanio in Alba« folgte. Auf das Gebiet der italienischen Oper erstreckten sich seine Arbeiten, wohin auch die komische Oper »La finta giardiniera« gehört.

Bei einem Antiquar in Bologna ist das Bild gefunden.*) Es rührt von einer öffentlichen Auktion einiger Musikerbildnisse her, die sich in schlechtem Erhaltungszustande befanden. Diese Gemälde verkamen seit über einem halben Jahrhundert im Stadthaus von Bologna und stammten vom Liceo Musicale. Nun sind bekanntlich die wundervollen Sammlungen dieser Anstalt, ikonographisch wie musikgeschichtlich interessant, durch den unermüdlichen Sammeleifer des Pater Martini zusammengebracht worden. Als das Bild dem Antiquitätenhändler verkauft wurde, war es in der Mitte geborsten, vermutlich infolge eines Falles; die mittlere Figur eines Mannes in geistlicher Kleidung war total zerrissen. Man schritt an die Restaurierung, indem man ein Leinwandquadrat unter die zerrissenen Stücke klebte und den Kopf der Person nochmals malte, ebenso drei Finger der Hand des Edelmanns mit weißer Perücke und im Staatsgewande, gegenüber dem jungen Mozart, der stehend dargestellt ist, in blauem Rocke, mit Jabot und Spitzenmanschetten, in der Rechten das Manuskript seiner Fuge, augenscheinlich das Urteil vertrauensvoll erwartend.

Die Mittelfigur, deren Gesichtszüge durch Restaurierung verändert sind, soll wohl den Prinzeps der Akademie, den Kapellmeister Petronio Lanzi, darstellen.

*) Im folgenden gibt der Autor die Erläuterungen Henry Prunières' wieder.

Ihm zur Linken, im vergoldeten Lehnsessel, mit dem Degen an der Seite, gewiß der Graf Baldassare Carrati, der mit der Akademie in inniger Verbindung stand.
Ein echter Mozart liegt unzweifelhaft vor. Man vergleiche die Bildnisse des Meisters aus diesem Lebensalter. Wir erkennen den sinnlichen Mund, die fliehende Stirn, seine Haartracht, die charakteristische lange Nase: ganz wie auf dem Bilde, das Mozart einige Jahre später dem Pater Martini übersandte und das in Bologna aufbewahrt ist, und wie auf dem berühmten Salzburger Bildnis.
Die Frage liegt nahe, ob die Mittelfigur vor ihrer Übermalung den Pater Martini darstellte; Ähnlichkeit ist jetzt nicht mehr vorhanden. Über den Ursprung des Gemäldes wissen wir nichts Bestimmtes. Eine Signatur ist nicht zu finden. Rührt es nicht von einem bedeutenderen Maler her, so doch gewiß von einem sehr geschickten Dilettanten. Die Figur Mozarts, glücklich vor jeder Restaurierung bewahrt, ist von erstaunlicher Farbenfrische und verrät große Leichtigkeit des Pinselstrichs. Ohne Zweifel das beste Porträt, das wir von Mozart an der Schwelle des Jünglingsalters besitzen.

GLOSSEN ZUR FRAGE DER FIGARO-ÜBERSETZUNG

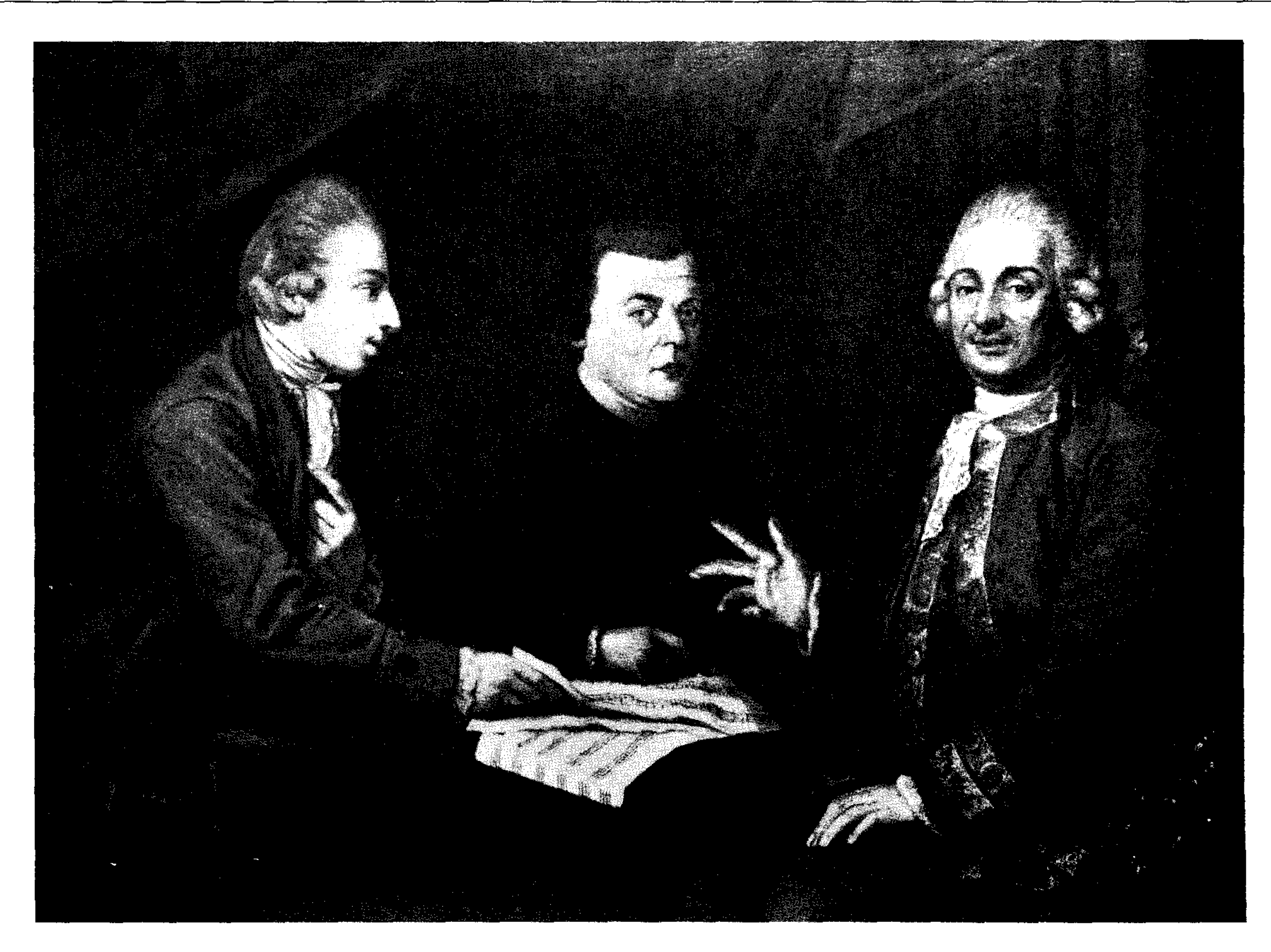
VON

RUDOLF STEPHAN HOFFMANN-WIEN

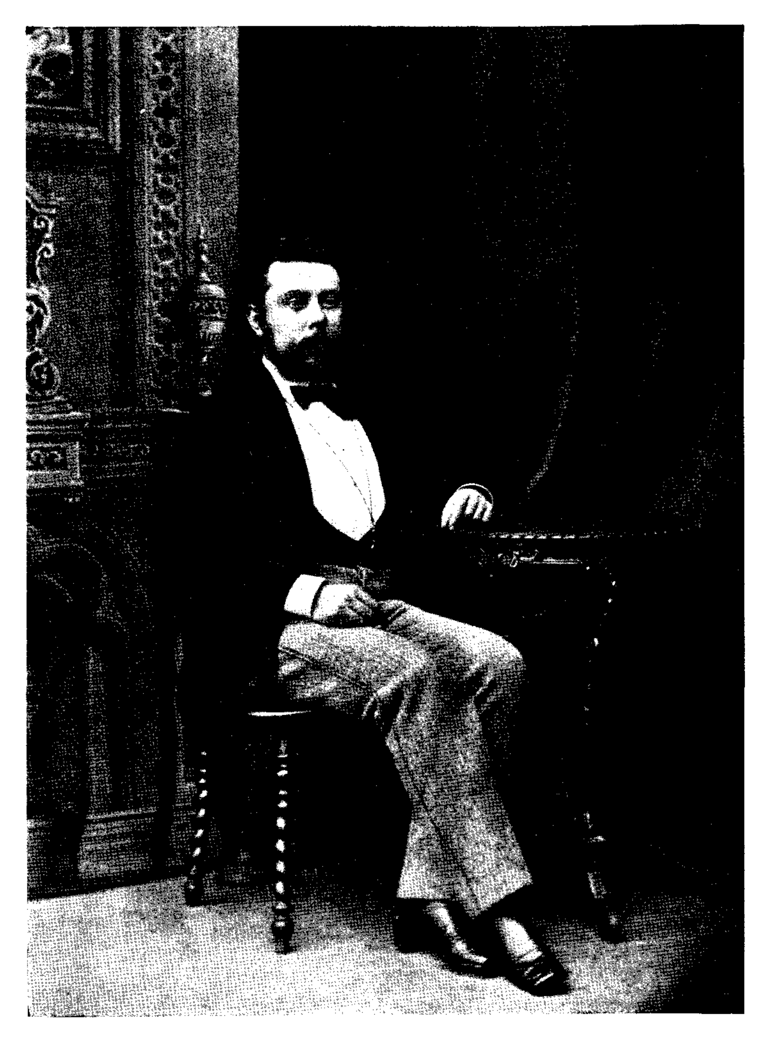
Hat man die Deutschen das Volk der Dichter und Denker genannt, mit demselben Recht könnte man sie das der Übersetzer heißen. Früher, ausgedehnter und besser als die übrigen Kulturnationen haben sie sich fremde Literatur zu amalgamieren verstanden, haben sich eine echte Weltliteratur in deutscher Sprache geschaffen und sich ihrer als echte Weltbürger gefreut. So ist vielleicht nicht zufällig die erste gewaltige Tat des neuzeitlichen Schrifttums eine Übersetzung, Luthers Bibel, und Ahnherrin einer bedeutenden Reihe, aus der man nur die Verdeutschungen Homers und Shakespeares zu nennen braucht und die erlauchten Übersetzernamen Voß, Goethe, Herder, Schlegel, Rückert, die auch heute noch, siehe etwa Fulda, nicht unwürdige Nachfahren haben. Um so krasser der Gegensatz, betrachtet man die Verdeutschungen von Musikwerken, oder kurz gesagt von Opern, die nie anders, mit ganz, ganz seltenen Ausnahmen, als miserabel gewesen, und auch in allerjüngster Zeit, wie man an Puccinis Welterfolgen feststellen kann, kaum erträglicher geworden sind. Literarisch und musikalisch gleich kläglich, lassen sie die Frage offen, ob diese Sorte von Übersetzern zu unmusikalisch

ist oder sich aus Musikern rekrutiert, die mit Schrift und gar mit Poeterei auf Kriegsfuß stehen. Beides mag sein, jedoch auch dies, daß dem musikliebenden Publikum neben der geliebten Musik der Text, nach Mozart die gehorsame Dienerin der Musik, höchst gleichgültig war und es ihm höchst gleichgültig blieb, ob er im Original oder in Übersetzung minderwertig sei. Nimmt man, und vielleicht sogar ohne zu große Gewaltsamkeit, das Ende des vorigen Jahrhunderts als den Zeitpunkt an, da Wagners Musikreform sich allgemein und endgültig durchgesetzt hat, so ist es begreiflich, warum seit damals mit dem Verlangen nach der literarisch hochstehenden Dichtung auch das Bedürfnis nach besseren Übersetzungen gewachsen ist und zu den bekannten und bisher vergeblichen Bemühungen um Don Juan geführt hat. Heute möchte ich kurz an dem Beispiel des Figaro zeigen, wie es damit stand und steht.

Schon 1787, ein Jahr nach der Wiener Uraufführung, erschien die erste anonyme Übersetzung für das fürstlich Fürstenbergsche Theater in Donaueschingen. Es folgten 1790 Chr. A. Vulpius, im folgenden Jahre Adolph v. Knigge für Schröder in Hamburg, 1792 Gieseke (Metzler), dann 1798 eine ebenfalls anonyme »für das kaiserl. königl. Hoftheater« in Wien verfaßte, die unter dem Titel die tröstliche Versicherung trägt: »Mit Beybehaltung der Musik von Mozart«. Aus dem 19. Jahrhundert sind die Bearbeitungen von Devrient 1847, Kugler 1857, Niese 1874, Schletterer um 1880 zu nennen und endlich die neuesten von Hermann Levi 1899 und von Max Kalbeck für Mahlers Wiener Neuinszenierung 1906. Die Namen der ersten Übersetzer haben besseren Klang als ihre Verse. Vulpius, Goethes Schwager, Bruder der Christiane, wurde durch diese Beziehung Theatersekretär und Bibliothekar in Weimar und hat auch bei einer Umdichtung der Zauberflöte seine unselige Hand im Spiele gehabt. Knigge, durch sein Buch »Über den Umgang mit Menschen« mehr genannt als gekannt, spielte anfangs der achtziger Jahre in Deutschland eine große Rolle als Führer des Illuminatenordens, dem übrigens, wie man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit annehmen muß, auch Mozart angehört hat, bevor er 1784 oder spätestens 1785 in Wien dem Bunde der Freimaurer beitrat. Gieseke aber, wie sich dieser Metzler nannte, ist jener verbummelte Schauspieler, ebenfalls Freimaurer wie Schikaneder, der mit gutem Grunde für den eigentlichen Verfasser der Zauberflöte gehalten wird und der schließlich geehrt und geadelt als Universitätsprofessor in England gestorben ist. Brave Männer, schlechte Musikanten und noch schlechtere Dichter. Mit Knigge und Vulpius war das Unglück fertig, an dem heute noch und ohne Ausnahme jeder Versuch einer Verbesserung scheitert. Nicht nur die durch Alter patinierten Worte und Wendungen haben eine arg suggestive Kraft, auch die verfehlten, musikwidrigen Rhythmen und Stimmungen haften wie Bazillen, die man nicht los wird. Über die Secco-Rezitative soll hier nicht gesprochen werden. Erstens



Das neu entdeckte Gemälde: Mozarts Aufnahme in die Philharmonische Akademie zu Bologna (9. Oktober 1770)



Mussorgskij
(Nach einer photographischen Aufnahme aus dem Jahre 1874)

Aus dem II. Band der Monographien zur russischen Musik von Oskar v. Riesemann
(München, Drei Masken Verlag A.-G.)

werden sie vielfach gar nicht gemacht und durch die gesprochene Prosa ersetzt, ein Usus oder Abusus, der sich auf die Autorität eines Hanslick berufen kann. »Das Störende der Prosa«, so entschuldigt er den auch von ihm als solchen empfundenen Übelstand, »läßt sich unendlich mildern, indem man sie gut spricht«, und das Secco-Rezitativ, kann man ergänzen, gewinnt unendlich, wenn es gut gesprochen und gut gesungen wird, wie man in der berühmten Aufführung unter Mahler erreicht und bestätigt fand. Zweitens jedoch ist die Übersetzung dieser Partien, die nicht gereimt sind und ohne weiteres Notenänderungen gestatten, keine Kunst. Die Bearbeitungen von Levi und die unnötig freie von Kalbeck sind hier vollkommen brauchbar, wenn auch hier und da die Deklamation und der Akzent noch zu bessern wären.

War eben vom Reim die Rede, so ist damit ein wesentlicher Umstand des Übersetzens schon genannt. Brecher in einer klugen und lesenswerten Broschüre über Opernübersetzungen hat sich recht höhnisch gegen Reime um des Reimens willen ausgesprochen und sich dabei auf Wagner und Mozart berufen. So selbstverständlich es ist, daß das Reimen um jeden Preis und gegen den Sinn nur komisch wirkt, so sicher ist es, daß vielleicht kein Textbuch der Welt so sehr nach dem Reim verlangt wie gerade Figaro, der, ein Blick auf das entzückende, leichthinschwebende Original lehrt es, auf den Reim, ja geradezu aus dem Reim komponiert ist. Was man freilich mit Reimen anstellen kann, dafür das Beispiel Schletterers, bei dem das Duettino also beginnt: »Ruft nächtens das Glöckchen der Gräfin mein Döckchen«, oder des unseligen Knigge Figaro-Arie, wie sie noch heute in modernen Ausgaben lautet:

»Dort vergiß leises Flehen, süßes Wimmern
Da wo Lanzen und Schwerter dir schimmern
Sei dein Herz unter Leichen und Trümmern
Nur voll Wärme für Ehre und Mut.«

Fragt Brecher nach einem neuen Rückert, dem das kaum Mögliche gelingen solle, so muß man sagen, daß ein neuer Rückert das mindeste wäre, was das deutsche Volk dem Figaro Mozarts zu geben hätte. Die eben genannte katastrophale Stelle ist übrigens auch ein gutes Exempel für das vorhin Gesagte, daß man nämlich die überkommenen Vorstellungen nicht mehr los wird. Mit vollem Recht weist Jahn-Abert darauf hin, daß dieses Stück in der Komposition genau der textlichen Antithese entspricht, die das bisherige kindische, verliebt-höfische Dasein des Pagen mit dem ihm bevorstehenden rauhen Kriegsdienst in krassen Gegensatz bringt. Wenn aber, wie es selbst Kalbeck geschehen ist, schon in den ersten Zeilen von Kriegsgreueln die Rede ist, wie sollte dann der Sänger den Ton nicht vergreifen, wie sollte da der Kontrast der zweiten Hälfte kräftig herauskommen? Levi aber, der hier, wie so oft, einfach auf die Devrientsche Bearbeitung zurückgegriffen hat, macht sich's mit geänderten, nicht gereimten, von der gereimten Umgebung unangenehm abstechenden Versen allzu bequem. Überhaupt haben es die Übersetzer seit

jeher geliebt, aus dem harmlosen, rein menschlichen Komödienspiel des Originals justament mehr machen zu wollen. Sehen wir gleich das erste Duett Susanna-Figaro! Hier ist doch, weiß Gott, von gar nichts anderem die Rede als von der Freude Susannens über ihren neuen Hut, der ihr so gut steht, den sie an ihrem Hochzeitstage tragen wird und den — damit schließt das Duett — sie sich selber verfertigt hat. Trotzdem muß seit Knigge bis inklusive Levi hier gesungen werden: »Ewig bin und bleibe ich dein«, und auch bei Kalbeck »eint« man »sich liebend am Altare« — pathetische Wendungen, die mit der Leichtigkeit der Musik nichts zu tun haben. Auf das neckische Hin und Her:

Figaro: Susanna —
Susanna: — Susanna —
Figaro: Ella stessa —
Susanna: Ella stessa!

— nämlich Susanna, sie selber, hat den Hut gemacht, nichts weiter — singt man jetzt:

Susanna — Geliebter (oder, auch rhythmisch falsch: mein Figaro)
Ewig bin ich —
Ewig bin ich —

Noch heiterer wird die Sache, wenn die Wiener Hoftheaterübersetzung von 1798 den Knigge nachdruckt, der die Wiederholungen nicht enthält, worauf dann folgendes passiert:

Beide: Ewig, ewig bleib' ich dein —
Figaro: Susanna —
Susanna: Susanna —
Figaro: Wie? Sie selber?
Susanna: Ja, sie selber!
Beide: Ewig, ewig bleib' ich dein!

Ebenso falsch wurde in die berühmte Kavatine Figaros eine aufrührerische Note gelegt, obwohl Mozart und Daponte mit voller Absicht und genialem Instinkt alles Revolutionäre, Aktuelle und somit Vergängliche aus dem Original Beaumarchais' eliminiert hatten. Auch hier ist Knigge der Schuldige, von dem die unausrottbare, nur von Kalbeck glücklich vermiedene Wendung stammt: »Auf Tod und Leben bin ich sein Mann«. Obwohl von Leben und Sterben in den Absichten eines nicht sehr erfindungsreichen Schlaukopfs gar nichts zu bemerken ist. Vorher jedoch heißt es: »Soll ich im Springen ihm Unterricht geben?« (ebenfalls Knigge), und das ist wieder ein Exempel für die Schändlichkeit, wie man mit Mozarts Musik umgesprungen ist. In dem Dreivierteirhythmus des ersten Teils, der erst im zweiten von laufenden Achteln abgelöst wird, ist diese auf dem zweiten Viertel eingeschobene Achtelnote mit der zweiten Silbe von »Unterricht« eine Ohrfeige, nicht zu reden von der unmöglichen Deklamation. Wie half sich Levi, dem das schließlich nicht entgehen konnte? Ließ einfach eine Silbe weg, hatte die Musik gerettet und der Text hieß: »Soll ich im Springen Unterricht geben?« was nichts anderes bedeutet, als daß Figaro sich als Lehrer im Springen etablieren wird. Der

geschwinde Mittelteil der Kavatine ist übrigens ein Musterbeispiel falscher Betonungen, die natürlich von Knigge stammen:

Mít muntern Scherzen — Levi: *Mít* feinen Kniffen
Léit' ich die Herzen — — *Mít* kecken Griffen

Und dann wundert man sich, daß der Sänger den Rhythmus nicht bringt, während man ihm doch aufs einfachste helfen könnte mit der ganz kleinen Umstellung:

*Mún*ter mit Scherzen
Lénk' ich die Herzen —

Sieht man hier schon, wie aus Übersetzung Überhebung wird, so ist vollends die Arie Cherubims mit dem beliebten Text im Rhythmus Mozarts nicht zu singen, einem Text (o Knigge!), der so unentbehrlich ist, daß ihn selbst Mahler nicht anzutasten wagte und Kalbeck seine unleugbare Verbesserung nicht durchzusetzen vermochte. Dem dreifachen Anapäst des Originals und der Melodie (Non so più cosa son, cosa faccio) soll das deutsche: Neue Freu-euden, neu-eue Schmerzen — entsprechen. Auch hier hat Levi eine Anleihe bei Devrient gemacht, der wieder bei Vulpius nachgesehen hat. Doch ist das gewichtige: »Ich weiß nicht« für den leichten Auftakt viel zu schwer. Und den Schluß, das durch Pausen unterbrochene Schluchzen »e se . . non ho . . . . chi m'oda . .« läßt der schamlose Deutsche durch: »Und süs . . . ses Schmach . . . ten, Sehnsucht« unmöglich werden, was übrigens auch inhaltlich ein Unsinn ist, wenn Schmachten und Sehnsucht in der Brust wechseln sollen. Ein Wort noch über das zweite Duettino des ersten Aktes, das bei Vulpius so erschütternd beginnt: »Befindet die Gräfin zur Nachtzeit sich übel«(!); hier ist ein ungemein reizvoller Scherz mit dem Klingeln des Grafen und der Gräfin getrieben. Fein, hoch und hell klingt die Glocke der Gräfin, »Din-din«, tief und grob die des Grafen, »Don-don«! Was ist da alles herumgepatzt worden! Mit dem Kling-kling der Gräfin waren sie alle einig, für den Grafen blieb Dum-dum, was ein verbotenes Geschoß sein soll, Husch-husch (Knigge bis Levi) und Hopp-hopp (Kalbeck), wie niemals eine Glocke tönt. Wäre es nicht möglich, mit etwas onomatopoetischer Freiheit »Ging« und »Gong« zu sagen? Wieder hat Levi eine fehlerhafte Stelle übernommen:

»Und will der Herr Graf mir . . . (Pause)
Geschäfte bestellen«

anstatt richtiger:

»Und wollte Geschäfte
Der Graf mir bestellen . . .«

Dagegen hat Kalbeck in dem Zankduett zwischen Susanne und Marzelline, zwischen dem Bräutchen und dem »Weisheitskräutchen« (!) versagt, indem er die Pointe, auf die das Stückchen eingestellt ist (»so alt« wiederholt Susanne dreimal hintereinander), grundlos fallen ließ.

Soll ich noch von der schwer auszusprechenden Buffoarie Bartolos reden, die nicht leichter wird, wenn man den Sänger zur falschen Betonung, wie noch Levi will, zwingt:

UND sollt' ich alle Gesetze verdrehen

anstatt einfach:

*SOLL*te ich alle Gesetze verdrehen

(wobei auch der Schluß, »der Schurke Figaro, er fällt durch mich«, mit seiner Mordabsicht nicht angeht).
Soll ich erzählen, daß die Unrhythmik der Literaten schon mit den ersten Worten offenbar wird, da man liest:

Fünfe . . Zehne . . . Zwanzig . .
Dreißig . . Sechsunddreißig . .
Ja ja, es geht

oder gar:

Fünfe, zehne, zwanzig, dreißig, sechsund (!)
. . Dreißig, ja ja es geht

da doch nach dem Versmaß abgeteilt werden muß:

Fünfe, zehne, zwanzig, dreißig
Sechsunddreißig, ja ja es geht . .

Soll ich über die Canzone Cherubims im zweiten Akt jammern, das entsetzliche »Ihr die ihr Triebe«, das Mahler ebenfalls belassen hat, und das bei Vater Knigge noch lieblicher lautet: »*Ihr die Ihr die* . . .« Die im zweiten Takt eingefügte Achtelnote muß natürlich wieder weg, was wahrlich keine geistige Leistung verlangt. Und weiterhin die auch bei Levi unmögliche Betonung:

DURCH alle Glieder . . .
IN weiter Ferne . . .

Bei Tag und Nacht durch . . (hübsches Versende!)
Wühlt mich der Schmerz . .

Würdig der alten, noch immer nicht vertilgten Fassung:

ES waren Schmerzen
UND Angst mir neu . . .
BALD Frost, bald Hitze

DURCH meine Brust
EIN heimlich Sehnen
ZU fernen Schönen

Und so fort ohne Grazie.
Soll ich am Ende mit Herz — Schmerz, Liebe — Triebe, Lust — Brust Statistik treiben? Genug!
So gäbe es noch viel, sehr viel zu sagen, weit mehr, als sich im Rahmen eines Aufsatzes unterbringen läßt, doch kann ich es nicht unterlassen, als Gipfel einer Übersetzerleistung die Fassung der »Kavatine« von Vulpius zu zitieren:

Sie wollen springen?
Sie wollen tanzen?
Ich sollte singen
Und spielen dazu?
Sie wollten grasen
Auf meiner Wiese
Gleich einem Hasen
Lief ich davon.
So! So! — Nur sachte.

Wir wollen erst sehen
Was Sie verstehen
Unter dem Takt . .
Listen und Ränke
Feinheit und Schwänke
Kenn' ich gar eben.
In meinem Leben
Kamen gar viele
Leider! mir vor.

Von hier bis zu Kalbeck und Levi ist wohl ein weiter Weg. Die im ganzen ausgezeichnete und literarisch wertvollste Kalbecksche Übersetzung hat wahrscheinlich doch den Fehler, sich zu weit vom Original und nicht weniger weit von den gewohnten Fassungen emanzipiert zu haben, weshalb sie auch nicht durchzusetzen war. Levi aber, der zuviel an älteren Vorbildern klebt, ist voller Mängel und Fehler, soweit die geschlossenen Nummern in Frage kommen, textlich schwach und sogar, wie ich gezeigt habe, musikalisch nicht einwandfrei. Eine neue Übersetzung tut immer noch not; auf den steten Einwand, sie werde bei den Sängern nicht durchzusetzen sein, ist wohl die Gegenfrage erlaubt, wie lange es denn her sei, daß Levi, unbegreiflich warum, überall akzeptiert wurde? Es wäre Aufgabe der großen deutschen Verlage, sich mehr als bisher dieser Ehrensache anzunehmen, die schändlichen alten Texte zu unterdrücken und eine neue Bearbeitung zu veranlassen, die aus den gegebenen das Beste auszuwählen, das Schlechte rücksichtslos auszumerzen hätte. Tausendmal recht hat Jahn-Abert, wenn von den deutschen Übersetzungen Figaros gesagt wird, daß sie »das düsterste Kapitel in der Geschichte des Werkes bilden«, und wenn dabei ganze Arbeit verlangt wird: »Ist doch schon so mancher Satz aus Knigge und Vulpius zum geflügelten Wort geworden, gegen dessen Entfernung sich viele Philister aus Leibeskräften wehren. Und doch muß diese Ehrenpflicht unseres Volkes einem seiner größten Meisterwerke gegenüber einmal erfüllt werden. Daß es freilich nicht leicht ist, haben die in letzter Zeit mit dem Don Giovanni angestellten Versuche deutlich genug erwiesen. Es gehört mehr dazu als eingehende Kenntnis des Italienischen und der Opernpraxis des heutigen Spielplans: ein schöpferischer Kopf, der in der ganzen Kultur seiner Zeit zu Hause ist und vor allem seinen Mozart nicht bloß ›kennt‹, sondern auch innerlich erlebt hat«.
Freilich . . . freilich . . . die deutschen Übersetzer . . .

> Kenn' ich gar eben.
> In meinem Leben
> Kamen gar viele
> Leider! mir vor.

Und sollte uns, was gar nicht ausgeschlossen ist, wieder einmal ein neuer Knigge oder — (So — So, nur sachte!) selbst — Levi beschert werden, da hülfe mir wirklich nur eins:

> »Gleich einem Hasen
> Lief ich davon!«

DAS JAVANISCHE ORCHESTER

VON

LINDA BANDARA-DJOKJAKARTA (JAVA)

Vor 15 Jahren erschien in der »Musik« der erste fachmännische Aufsatz über javanische Musik aus meiner Feder. Damals war den meisten Europäern der Gamelan, d. h. das javanische Orchester,*) ein unbegreifliches, minderwertiges Etwas, ein Konglomerat von Tönen, das im günstigsten Augenblick durch die Holländer wohl lieblich, dabei aber endlos monoton und langweilig genannt wurde. Nun sind ja die Holländer bekanntlich weniger Musiker von Natur aus als Maler, daher die geschichtliche Tatsache, daß, solange Java holländische Kolonie ist, also seit 300 Jahren, die national javanische Kunst, besonders die Musik, nicht nur mißverstanden und vernachlässigt, sondern geradezu verachtet wurde. Vor einigen Jahren kam ein Umschwung. Ob nun der Ruhm Debussys daran mitgewirkt haben mag, lassen wir dahingestellt sein. Aber mit dem Umschwung kam leider auch das Übel, daß für viele jetzt die javanische Kunst Modesache geworden ist. Man kann von Java aus nicht genug vor dem haarsträubenden Dilettantismus, besonders unter den europäischen Tänzerinnen, warnen. Der Javan hat eine wundervolle, feine Tanzkunst, die sich nicht im Handumdrehen erlernen läßt. Trotzdem fühlen sich gerade die Unberufensten berufen, diese Tänze in Europa und Amerika öffentlich zu verunglimpfen, ihre Körper in allen Windungen zu verdrehen und diese Darstellung orientalisch oder gar javanisch zu nennen, aller Wahrheit und Kunst zum Hohn.

Auch in Europa neigt man stark zum Orientalismus. Debussy hat seine größte Anregung bekanntlich von der fünftönigen javanischen Tonleiter erhalten, die er seinerzeit bei der großen Pariser Weltausstellung hörte. Leider spielte man dort damals nicht die weitaus schönere und entwicklungsfähigere, aus sieben Tönen bestehende Peloktonleiter, die nach den neuesten Forschungen älter sein soll als die fünftönige. Befremdend ist wohl, daß es dem genialen Franzosen niemals einfiel, auch die javanischen Instrumente in unser Orchester einzuführen. Mein bescheidener Versuch, im Jahre 1922 anläßlich der Uraufführung meiner Suite durch die Wiener Philharmoniker einige javanische Instrumente zu benützen, wurde mit schönem Erfolg gekrönt. So glückte es mir auch, für den »Parsifal« der Wiener Staatsoper vier Gongs zu erringen, die dort allgemeine Anerkennung fanden. Augenblicklich bin ich damit beschäftigt, einige javanische Instrumente gießen zu lassen, jedoch mit unseren Intervallen, da der Javan bekanntlich größere hat als wir. Meine Absicht besteht darin, alle javanischen Instrumente langsam aber sicher in unser Orchester einzuführen, um neue Klangfarben zu erzielen. Direktor Franz Schalk von der Wiener Staatsoper ist ein begeisterter Förderer der java-

*) Siehe die entsprechenden Abbildungen unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

nischen Instrumente und will für die »Frau ohne Schatten« von Richard Strauß statt des beinahe unhörbaren Glasklaviers meine in Wien schon bekannten Gendhèrs verwenden, deren Messingstäbe, über gestimmte Bambusröhren gespannt, mittels radförmigen, weichen Schlägern geschlagen werden. Dr. Robert Konta (Wien) beschreibt dieses Instrument wie folgt: »Die Klangfarbe ist bezaubernd schön, ein ideales Mittelding zwischen Glocke und Celesta.« Julius Korngold sagt: »Eines dieser Instrumente (Gendhèr) klingt, Farbe von Harfe, Celesta und Glockenspiel mischend, bezaubernd wohllautend. Avis für unsere Orchestermusiker, die nach Erweiterung ihres Reiches streben.« (Neue Freie Presse, 24./3./1922.) Seine Hoheit der Sultan von Djokjakarta schenkte mir aus Anerkennung für das Modernisieren der primitiven alt-javanischen Musikschrift sowie behufs Propaganda für den Gamelan in Wien einen fabelhaft schönen Gong, der einen Meter Durchschnitt hat, dessen Ton zwischen unserem dreimal unterstrichenen G-Baß und As schwebt, und einen solchen Schwall beim Schlagen besitzt, daß die Fensterscheiben klirren; dabei ist aber der Ton auch aus nächster Nähe unbeschreiblich sonor, weich und so weittragend, daß man ihn bei Windstille eineinhalb Kilometer weit hören kann.*)

Leider liegt die Gongindustrie im Sterben, große Gongs werden nicht mehr gegossen; die antiken, wunderbare, über 300 bis 1000 Jahre alte, gibt niemand aus seinem Besitz. Die Bevölkerung hängt mit großem Aberglauben an diesen alten Instrumenten, und sie an Europäer abgeben, würde schweres Unglück bedeuten. Nur durch ganz besondere Begünstigung von seiten Seiner Hoheit des Sultans und unter dem Deckmantel »Propaganda« wurde mir dieses Prachtstück geschenkt; es dürfte wohl das einzige sein, das sich in Privatbesitz befindet. Vielleicht könnte Europa entweder die Gongindustrie übernehmen oder durch Bestellungen der verschiedenen Opernhäuser die hiesige Industrie wieder emporblühen lassen.

Die musikalische Jugend Europas ist ihrer altherkömmlichen Tonleiter müde und sucht Erholung in Vierteltönen. Ob eine Entwicklungsmöglichkeit in dieser Tonleiter steckt, entzieht sich unserem jetzigen Urteil; wir leben selbst noch zu sehr im Zeitalter des Werdens, um definitiv bejahen oder verneinen zu können. Aus den Trümmern der Vergangenheit entsteht naturgemäß neues Leben, und wenn es auch uns augenblicklich dünken will, daß die jungen Geistespflanzen krankhaft und unschön aussehen, wer vermag zu sagen, daß in Zukunft nicht gerade aus den Kümmerlingen der Atavismus und dadurch Rückkehr zur Gesundheit entsteht? Wie wäre es denn, Mittel und Wege zu finden, in den Hochschulen der Musik orientalische Klassen einzuführen mit javanischer Tonleiter und altklassischer Musik? Java hat bekanntlich die vollendetste Musik des ganzen Orients. Die beiden Tonleitern mit ihren großen Intervallen haben etwas Freies, daher Befreiendes, Großzügiges und bergen viele Entwicklungsmöglichkeiten in sich. Um sich einen Begriff von der java-

*) Dieses Instrument wird nach Wien in die Staatsoper versendet.

nischen Tonleiter zu machen, seien hier die Schwingungen der beiden gegeben, die J. Kunst mittels Tonometer auf Djokja aufgenommen und in einer der indischen Zeitschriften veröffentlicht hat. *Über* den Namen der Töne sind die Schwingungen angegeben; die Ziffern dazwischen stellen die Intervalle in »Cents« vor; ein Cent ist ein Hundertstel eines temperierten europäischen halben Tones; somit ist der Vergleich mit unserer Tonleiter gegeben.

Pelok oder siebentönige Tonleiter:

267 293 316 373
Bem = 103.5. — Gulu = 133. — Dodo = 285. — *Pelok* = 131.5. —

402 432 437 552
Limo = 123. — Nem = 158.5. — Barang = 265.5. — Bem

Slendro oder fünftönige Tonleiter:

272 308 355.5 402.5
Barang = 215. — Gulu = 248.5. — Dodo = 215. — Limo = 261. —

468 544
Nem = 260.5. — Barang

Die Jugend Deutschlands und Österreichs ahnt wohl kaum, welche ungehobenen Schätze der Javan in seiner Musik birgt, welche ungeheure Kraft in der Thematik oft entwickelt wird. Häufig raffiniert primitiv, erzielt der Javan gewaltigen Ausdruck. Als stiller Menschenkenner ist ihm nichts Menschliches fremd; er wird seine Kunst jedoch immer ins Märchenreich versetzen, weil ihm der Alltag zu profan, zu wenig edel ist, um in Musik umgesetzt zu werden. Leopold Godowski sagte mir anläßlich seiner Tournee durch Java im Jahre 1923, daß er nicht nur die javanische Musik außergewöhnlich polyphon finde, sondern daß sie auch den großartigsten Rhythmus habe, den er je gehört. So sind auch andere namhafte Künstler ohne Unterschied vom Gamelan begeistert worden. An den vier Höfen Javas blüht ja Gott sei Dank noch die Kunst, die mehr oder weniger Fürsteneigentum ist; und europäischen Künstlern, die Interesse dafür haben, stehen allezeit die Palasttüren offen.
Gäbe es doch einen Mäzen, der es finanziell ermöglichen würde, daß vortreffliche Gamelanspieler mit ihren Instrumenten nach Europa kämen und dort eine Konzerttournee veranstalteten, dadurch Kontakt mit unserer schaffenden Jugend erzielend, die sicher hierdurch große Anregung erhielte. Vielleicht gäbe es dann schöne und fruchtbare Erneuerungen der Tonkunst. Wer weiß, ob es nicht in Zukunft Konzerte geben wird, in denen neben europäischen Orchesterwerken auch der javanische Gamelan erklingt. Diese Wechselwirkung kann nur von günstigem Einfluß auf uns sein. Allerdings ist es fraglich, ob der bescheidene Javan nicht daran zugrunde ginge, denn er ist in seinem Nationalgefühl nicht stark genug, sich gegen den schädlichen Ein-

fluß der Fremdherrschaft zu wehren. Wir Europäer haben eine überwältigende Selbstachtung, die oftmals die Grenzen des Erlaubten überschreitet. Der Javan hingegen, mit wenigen Ausnahmen, ist durch jahrhundertelange Unterjochung durch die weiße Rasse zu gedrückt und wagt es noch nicht, den Europäern offen zu widerstreben.

MUSIKLEBEN IN BRASILIEN

VON

HEINRICH KNOEDT-SÃO PAULO

Wir sagen mit Vorbedacht »Musikleben in Brasilien« und nicht »brasilianisches Musikleben« und fassen damit den Begriff nach europäischer Vorstellung möglichst eng, um Vergleichspunkte mit dem Musikleben europäischer Völkerschaften etwa mit dem deutschen Musikleben zu gewinnen. Das Land Brasilien, das etwa die Ausdehnung des Erdteiles Europa besitzt und von Völkern der verschiedensten Rassen und Kulturen bewohnt wird, hat ja ein Musikleben, das so gut wie alle Stufen musikalischer Kultur umfaßt, von der primitivsten der verschiedenen zum Teil noch in völligem Urzustand lebenden Indianervölker bis zur kultivierten Kunstmusik der großen Städte. Dazwischen gibt es eine unendliche Reihe von Abstufungen, die wir, vom ganz Primitiven ausgehend, einmal später in den Kreis unserer Betrachtung einbeziehen werden. Vorerst wollen wir uns darauf beschränken, eine kleine Übersicht des Musikbetriebes der großen Städte zu geben.
Eine ziemlich deutliche Ausprägung erfährt das Musikleben vorerst in drei Städten: der Bundeshauptstadt Rio de Janeiro (etwa 1,3 Millionen Einwohner), São Paulo (etwa 800 000), Porto Alegre (über eine Viertelmillion). Da sei nun im voraus bemerkt, daß der Zuschnitt des Musiklebens vorwiegend französisch-italienisch ist. In Rio de Janeiro ist die französische, in São Paulo die italienische Note stärker betont; in Porto Alegre allein kommt zu dem etwa gleichermaßen vertretenen französisch-italienischen Einfluß ein wenig der deutsche dazu, eine Folge des in dieser Stadt unter den brasilianischen Städten prozentual wohl am stärksten vertretenen deutschen Elementes.
Vorerst, was das Theaterwesen anbetrifft: Es wird im wesentlichen durch die Einrichtung der *Stagione* ausgefüllt; heimische, vorwiegend aber ausländische, besonders italienische Opern- und Operettengesellschaften ziehen nach Art des südlichen Theaterbetriebes von Stadt zu Stadt. Zuweilen kommen auch spanische, französische, russische, auch manchmal deutsche Opern- und Operettengesellschaften, die dann die schönen prunkvollen Theater beziehen, die vielfach auch Konzert- und Repräsentationszwecken dienen. Diese

Truppen werden auch oft nur fallweise zusammengestellt, worin der bekannte italienische Impresario *Mocchi* wiederholt Geschick bewiesen hat. Die Stagionen zeitigen im wesentlichen eine internationale Konkurrenz; und Truppen, die die großen Städte Brasiliens zu bereisen beabsichtigen, tun daher gut daran, das Durchschnittsmaß der Darstellung möglichst nach oben zu halten, da die Bevölkerung, durch den internationalen Wettlauf naturgemäß stark verwöhnt, mittelmäßige Darbietungen, auch wie sie beispielsweise in größeren deutschen Städten durchschnittlich stattfinden, einfach unbesucht läßt. Zur Darstellung gelangen dann meist die Werke italienischer, französischer, auch spanischer Autoren, wozu noch einige Werke heimischer Komponisten kommen. Deutsche Opernwerke gelangen selten, dagegen deutsche Operetten, besonders solche der Wiener Marke, häufiger zur Aufführung.
Auch einen Konzertbetrieb in europäischem Sinne und Ausmaß kennt man nicht; hier sind ebenso klimatische Ursachen als auch die Mentalität der Bevölkerung maßgebend, die beide einem Konzertwesen, wie es in den europäischen Metropolen gepflegt wird, den Boden entziehen. Ausländischen Künstlern, die in der internationalen Welt nicht besonders gut akkreditiert sind, steht man hier sehr skeptisch gegenüber; aber es hat auch schon mancher berühmte Künstler große Enttäuschungen erlebt. Unternehmungen nach Brasilien müssen immer gut überlegt und vorbereitet werden.
Namhafte Künstler haben sich (vielleicht von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, wobei vielfach besondere Beweggründe mitgespielt haben dürften) bisher in Brasilien nicht niedergelassen. Es fehlt der Boden und die Möglichkeit der Weiterentwicklung; der wirkliche Künstler ist auch kein Pionier. Das Pionierwesen bleibt ja immer Kärrnerarbeit. In jungen Ländern, die sich der Kultur noch nicht ganz erschlossen haben, ist auch der Erwerbssinn zu stark entwickelt, um dem Künstler die richtige Schätzung zuteil werden zu lassen. Er würde hier nach europäischen Begriffen noch kein Verständnis finden, vor allem keine gesellschaftliche Wertung, er müßte sich völlig dem Erwerb hingeben und damit resignieren. Dies alles vom europäischen Gesichtswinkel betrachtet. Aber es wird auch in Brasilien für den Künstler der Boden vorbereitet; man muß Geduld haben, die Zeit wird kommen. Das Land ist noch jung.

* * *

Von den Einrichtungen für musikalische Bildung und für die praktische Musikpflege seien vorerst die großen Konservatorien hervorgehoben: Die staatliche Anstalt in Rio de Janeiro, das große staatlich subventionierte Institut in São Paulo, die Konservatorien in Porto Alegre, Curityba und andere kleineren Umfangs. Die Fächer sind, was die Hauptdiszipline (mit Ausnahme der höheren Theorie) anbetrifft, im allgemeinen ziemlich vollständig vertreten, im Durchschnitt von leidlich guten Lehrern bestritten, die Anstalten recht gut besucht. Der Brasilianer, dessen Volkstum ein Konglomerat der weißen

und schwarzen Rasse darstellt — leichte und stärkere Legierung mit farbigem Blut hat bei den meisten weißen Familien bereits stattgefunden, die vor einer oder einigen Generationen nach Brasilien eingewandert sind —, ist vielleicht gerade aus dieser kräftigen Blutmischung heraus sehr stark musikalisch beanlagt, vor allem aber ungemein musikliebend. Daraus ergibt sich nicht nur der vorzügliche Besuch der Musiklehranstalten, sondern auch der große Import von Musikinstrumenten aller Art, bei dem, was Klaviere anbetrifft, erfreulicherweise noch immer Deutschland dominiert.

Wichtige Einrichtungen sind auch die großen staatlich subventionierten Orchestergesellschaften für sinfonische Konzerte, die ein- bis zweimal im Monat regelmäßig stattfinden. Hier sind wieder besonders die beiden Orchester in Rio de Janeiro und São Paulo hervorzuheben. Sie sind ziemlich vollständig besetzt von im Durchschnitt recht guten Instrumentalisten und weisen zum Teil schon ganz erhebliche Leistungen auf, wiewohl ihre systematisch-erziehliche Arbeit noch sehr zu wünschen übrig läßt und es ihnen noch vielfach an Orchester*technik* mangelt.

Man begeht in Brasilien allgemein den Fehler, die jungen studierenden Musiker zur Ausbildung nach Europa, vorwiegend nach Frankreich, zu schicken, anstatt bewährte Meister nach Brasilien kommen zu lassen, die, einmal mit der Landessprache vertraut und auf die Volksmentalität eingestellt, im Lande selbst viel ersprießlicher wirken könnten. So erscheint die Kunstmusik in Brasilien einem *systematisch*-musikalisch noch sehr wenig gebildeten Volkstum im wesentlichen aufgepfropft, wobei, wie erwähnt, hauptsächlich französischer Einfluß vorherrscht. Es müßten eben Meister aller bedeutenden Musiknationen berufen werden, um hier vorerst eine ebenso sorgfältig wie vielseitig ausgebildete Generation von Tonsetzern heranzubilden, auf welcher Grundlage dann allein die so heiß ersehnte *nationale* Kunstmusik geschaffen werden kann. Vor allem liegt das musiktheoretische, geschichtliche und wissenschaftliche Gebiet hierzulande noch brach. Wenn es auch heute an einigen älteren und jüngeren Tonsetzern nicht mangelt, die sich durch beachtenswertes Können und zum Teil auch durch musikalische Gelehrsamkeit einen Namen gemacht haben, so kann es diesen vereinzelten Männern niemals gelingen, durch ihre mehr oder weniger private Wirksamkeit greifbare Erfolge zu erzielen.

Hoffentlich entschließt sich die brasilianische Staatsregierung in Kürze zu Maßnahmen, die der unstreitig starken Beanlagung und Begabung des brasilianischen Volkes zum Durchbruch verhelfen.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

ALLGEMEINE ZEITUNG CHEMNITZ Nr. 282 (5. Dezember 1925). — »Nietzsche und die Musik« von *Eberhard Moes.* »Alles, was Nietzsche geschrieben hat, ist unter dem Banne einer nur von ihm gehörten Musik entstanden.« . . . »Nie wäre die Intensität seiner Schöpfungen so eindringlich geworden, nie hätte sich seine Philosophie zu einer solchen Ausdrucksfähigkeit aufgeschwungen, wenn ihm nicht der überwältigende Atem einer seine Weltanschauung verkörpernden Musik ihr Sprachrohr verliehen hätte.«

BERLINER BÖRSEN-KURIER (29. November 1925). — »Aus dem Leben Puccinis« von *Kurt Kornicker.* Nach einem Wunsch Puccinis wird seine unvollendete Oper »Turandot« bei der Première an der Mailänder Scala so aufgeführt werden, »wie sie bei seinem Ableben vorlag. An der Stelle im letzten Akt, wo die Arbeit unterbrochen wurde, wird eine der Personen des Szenariums, der Henker, an die Rampe treten und dem Publikum mitteilen, daß an diesem Punkte ›die Sichel des Todes den Künstler gefällt‹ habe.« — (6. und 11. Dezember 1925). — »Zur Entstehungsgeschichte der Oper. Aus einem größeren Gesang« von *Romain Rolland.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (26. November 1925). — »Bruckner in seinen Briefen« von *Hans Teßmer.* Interessant ist ein Brief an Weingartner, der in Mannheim die Achte aufführen wollte: »Bitte sehr, das Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern. Die Tempi bitte ich, ganz ad libitum (wie Sie selbe brauchen zur Deutlichkeit) abändern zu wollen.« — Nr. 583 (13. Dezember 1925). — »Moderne Oper« von *Hans Teßmer.*

BERLINER TAGEBLATT (3. Dezember 1925). — »Die deutsche Musik der Gegenwart« von *Heinz Pringsheim.* ». . . Reaktion als Fortschritt: Das ist das Lebendige und Zukunftsreiche der Musik der Gegenwart.« — Nr. 581 (9. Dezember 1925). — »Die mechanische Stimme. Schallplattenbericht« von *Karl Westermeyer.*

BRESLAUER ZEITUNG (29. November 1925). — »Troubadoure des Orients« von *Artasches Abeghian.* »Neben moderner europäischer Musik und Dichtung behaupten dort [im Kaukasus] auch mittelalterlich-volkstümliche Weisen ihr Existenzrecht, deren Träger hauptsächlich die kaukasischen Volkssänger sind.« Man nennt den Volkssänger im Orient »Aschugh«.

DER TAG (29. November 1925). — »Musik und religiöses Erleben« von *Otto Schilling.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (20. Dezember 1925). — »Die Revolutionsmusik« von *Oskar Fleischer.* Es wird aufgewiesen, wie die französische Revolution auch in musikalischen Dingen neu und umstürzend wirkte. »Kurz: Das Genre der bombastischen, heroischen Musik war erstanden, vom militärischen Geiste durchhaucht, die Gloire in Musik!«

DIE WELT AM ABEND (2. Dezember 1925). — »Musik und Proletariat. Arbeiterchöre und -kapellen in Rußland« von *I. W. Nemzow.* Man erfährt, wie man in Rußland bemüht ist, »durch geeignete Genossen eine regelrechte musikalische Propaganda unter den Arbeitermassen der Städte und Fabrikreviere zu führen. Im Hause des politischen Aufklärungsdienstes werden Seminare eröffnet, in deren Schoße das Schema ganz einfacher Musikgemeinschaften herausgebildet werden soll, welche geeignet sind, die Pflege der Musik als Massenkunst in jedes Dorf, in jede Arbeiterfamilie zu tragen.«

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN (21. November 1925). — »Südliche Musik« von *Walter Dahms.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 893 (1. Dezember 1925). — »Die politischen Anschauungen des jungen Beethoven« von *Ludwig Schiedermair.*

GERMANIA (11. Dezember 1925). — »Das Stiefkind unter den Musen« von *E. Rauw.* Eine Betrachtung über die Wirtschaftsnöte der konzertierenden Künstler.

HAGENER ZEITUNG (21. November 1925). — »Schiller in der Musik« von *Gg. Wilh. Rapp.*

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (29. November 1925). — »Franz Liszt zum Gedächtnis« von *J. M. Lossen-Freytag.*

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (24. November 1925). — »Vom Musikhören« von *Herbert Altmann.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (19. November 1925). — »Ungedruckte Briefe Richard Wagners« von *Max Steinitzer.* Es handelt sich um inhaltsreiche Briefe an die Prinzessin Marie

v. Wittgenstein, die jedoch in ihrem eigentlichen Wortlaut noch nicht veröffentlicht werden können. — (11. Dezember 1925). — »Zur Neueinstudierung der ›Margarethe‹« von *Gustav Brecher.* Der Aufsatz enthält Proben des neuen Textes, den Brecher, dadurch einige Stellen verbessernd, untergelegt hat.

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG (22. November 1925). — »Weibliche Opernkomponisten« von *E. E. Reimérdès.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (22. November 1925). — »Das ziehharmonische Orchester. Theater- und Musikkrise in Sowjet-Rußland« von *Oskar v. Riesemann.* — (27. November 1925). — »Der Wohltäter. Bitte an die tanzende Jugend« von *Siegfried Wagner.* Ein Vergleich des modernen Tanzes mit der Musik von Johann Strauß.

MÜNSTERISCHER ANZEIGER (23. November 1925). — »Gegenwartsfragen der Musikerziehung« von *Hermann Erpf.*

NACHRICHTEN FÜR STADT UND LAND OLDENBURG (29. November 1925). — »Musik und christliche Kirche« von *Karl Storck.*

NEUE FREIE PRESSE (29. November 1925). — »Der einstmalige Verleger von Johann Strauß und Offenbach. Erinnerungen« von *Kurt v. Zelau.*

NEUE PREUSS. KREUZ-ZEITUNG (5. Dezember 1925). — »Beethoven und Berlin« von *P. Martell.*

NEUES WIENER JOURNAL (15. November 1925). — »Der Musikverleger« von *Siegfried Loewy.* Über den Wiener Josef Weinberger. — (16. November 1925). — »Ein Konkurrent Mozarts« von *Edward Stilgebauer.* Zu Salieris 100. Todestag. — (21. November 1925). — »Fritz Egon Pamer« von *Julius Bistron.* Erinnerungen an einen jungen, begabten Komponisten, der 23jährig durch Selbstmord endete. — (22. November 1925). — »Wie lange leben Komponisten? Eine erfreuliche Statistik« von *Alois Ulreich.*

POTSDAMER TAGESZEITUNG (20. November 1925). — »Die alte Liedertafel zu Potsdam« von *Hans-Joachim Bandt.* Eine Nachbildung der Zelterschen Liedertafel, gegründet 1826.

PREUSSISCHE LEHRERZEITUNG, MAGDEBURG (29. November 1925). — »Musik-Schule — Schulmusikerziehung« von *Hermann Kolrep.* — (1. Dezember 1925). — »Orchestermusik für unsere Volksschüler?« von *Fritz Springer.*

REGENSBURGER ANZEIGER (18. November 1925). — »Karl Maria von Weber« von *Lossen-F.* — »Musikwissenschaft und moderne Kunst« von *Paul Nettl.* »Die neuere Musik hat aber überhaupt von den geschichtlichen Bestrebungen der letzten Jahrzehnte erheblich profitiert.«

RHEINISCH WESTFÄLISCHE ZEITUNG (18. November 1925). — »Cornelius, der Opernkomponist« von *Otto Keller.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT Nr. 554 (27. November 1925). — »Besuch bei Richard Strauß« von *Oscar Schröter.* Richard Strauß sprach unter anderem über moderne Musik: »Bleiben Sie nur ruhig rückständig. Ich werde auch immer rückständiger. Was ich schon vor zwanzig Jahren getan habe, scheinbar Unpassendes an Tönen und Klängen so zusammenzufügen, daß es schließlich doch zusammenpaßt und verstärkten Ausdruck ergibt, das versuchen jetzt die Jungen ohne das Bemühen der Verschmelzung. Wir werden ja weiter sehen und hören, wer recht hat.«

VOSSISCHE ZEITUNG (5. Dezember 1925). — »Eine neue Musik-Bibliothek. Die Sammlung des Abbate Santini« von *S. Jansen.* Sie befindet sich in Münster und umfaßt insgesamt 5275 Bände. — (12. Dezember 1925). — »Vom Wesen der Musikalität« von *Hellmuth Falkenfeld.*

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 52. Jahrg./48—52 (November-Dezember 1925, Berlin). — »Von den Grenzen der Musikästhetik« von *Fritz Brust.* — »Liszts ›Christus‹ als Mysterienspiel« von *Roderich v. Mojsisovics.* — »Orchester-Grundriß« von *Georg Gräner.* Der Verfasser stellt die Ansicht auf, daß die drei Orchestergruppen, Streicher, Holz- und Blechbläser, »in Blutsverwandtschaft mit den drei großen Teilreichen der Natur: mit dem Tierreich, dem Pflanzenreich und dem Mineralreich« stehen. — »Nachprüfung des Orchester-Grundrisses« von *Rudolf Cahn-Speyer.* »Es erweist sich also, daß Gräners Klassifizierung sehr viele Ausnahmen hat und eigentlich nirgends stimmt.« — »Der Brahmskenner von Fiesole« von *Ludwig Misch.* Ein Artikel, der sich gegen Frank Wohlfahrts »Johannes Brahms, der Prototyp einer Persönlichkeit« (»Die Musik« XVIII/1) richtet: »Hätte Frank Wohlfahrt nur auf Brahms los-

gehauen, ihn nur gescholten, nur Negatives behauptet, so hätte er für ein solch offenkundig feindseliges — und törichtes Unternehmen denn doch wohl nicht die autoritative Deckung einer Zeitschrift vom Range der ›Musik‹ gefunden.« — »Kulturskandal« von *Paul Schwers.* — »Die Münchner Schule« von *M. v. Waltershausen.* »Die Rheinberger-Schule ist die Mutter der Thuille-Schule, ihr Vater ist aber Richard Wagner, der zu der geistigen Einstellung Rheinbergers im rein antipodischen Verhältnis stand. In dieser Zeugung aus so ungleichen Eltern sind die reichen Vorzüge, zugleich aber auch die nachteiligen und vielfach lähmenden Konflikte der Thuille-Schule zu suchen.« — »Der Fall Schillings im Preußischen Landtag« von *Hugo Rasch.* — »Neue Erfahrungen zum preußischen Privatmusikerlaß« von *Hermann Güttler.* — »Das Saxophon« von *Gustav Buncke.* — »Musikdrama und musikalisches Drama« von *Richard Sternfeld.* — »Literarischer Anstand« von *Robert Reitz.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VI/4 (Dezember 1925, Berlin). — »Wozzeck, ein Fragment« von *Melanie Lüders.* — »Zur Einführung in den Stil der ›Wozzeck‹-Musik« von *Ernst Viebig.* Der Verfasser, der 1923 als Erster in Deutschland auf die Bedeutung des »Wozzeck« hinwies (»Die Musik« XV/7), hebt das grundlegend Neue dieser Oper, Form, musikalische Diktion und Gesangspartien betreffend, deutlich und überzeugend hervor. — »Zinaida Jurjevskaja †« von *Julius Kapp.*

DAS ORCHESTER II/21—23 (November/Dezember 1925, Berlin). — »Gedanken zum Rücktritt Georg Willes« von *Theo Bauer.* — »Der Fall Schillings« von *Reinhold Scharnke.* — »Michael Balling als Mensch und Künstler« von *Fritz Mehmel.* — »Endlich ein brauchbarer Dämpfer« von *Walter M. Gensel.*

DER KUNSTWART XXXIX/3 (Dezember 1925, München). — »Erneuerung der Kammermusik« von *Klaus Pringsheim.*

DEUTSCHE PRESSE XV/47/48 (25. November 1925, Berlin). — Das Heft, das als Thema »Theater und Presse« behandelt, enthält Gedanken und Aussprüche von *Bronsgeest, Walter Kirchhoff, Tino Pattiera* u. a. *Erich Kleiber* äußert sich humorvoll zur Frage: »Der Dirigent einst und jetzt?«

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG XXIII/414—417 (November/Dezember 1925, Berlin). — »Musikalisches« von *Fritz Stege.* — »Palestrina« von *Ernst Schliepe.* — »Die Nutzanwendung der Bewegungsphysiologie für die praktische Musikausübung« von *Dagobert Rynarzewski.* Ein Aufsatz, der auf dem Gebiete der Bewegungsphysiologie dem Musiker wichtige Wege anbahnt. »Je bewußter im Verlaufe der Ausbildung das durch äußerste Konzentration geförderte Bestreben nach isolierter Muskelwirkung ist, desto vollkommener der spätere Automatismus, desto entlasteter das Zentralnervensystem, desto größer die Sicherheit der Bewegungen (neue Möglichkeit der Behandlung von Lampenfieber). Konzentration und Muskelgefühl sind die beiden ständig in Anspruch genommenen Faktoren. Es wird jeder Spannungszustand zur inneren Wahrnehmung gebracht.« Vorher heißt es: »An Stelle des Drills zu bestimmten Leistungen tritt Erweiterung der Beweglichkeit und Steigerung des Muskelgefühls, das für jeden Musiker die zuverlässigste und natürlichste Hilfe für sein Musizieren ist.« — »Musik und Erziehung« von *Hans Freyer.*

DIE MUSIKERZIEHUNG II/11 u. 12 (November/Dezember 1925, Berlin). — »Musikästhetik und musikalischer Einführungsunterricht« von *Rudolf Schäfke.* »Überhaupt ist das Ergebnis der wissenschaftlichen und pädagogischen Kritik an allen musikästhetischen Verfahrungsweisen für die Schulpraxis, daß keine von ihnen zur alleinigen Grundlage der Methodik des Einführungsunterrichts gemacht werden darf. Der Musiklehrer sollte sich nicht parteiisch auf eine Theorie und ein Verfahren ... festlegen.« — »Die neuen Aufgaben der Schulmusik und ihre historischen Voraussetzungen« von *Walter Kühn.* — »Die Musikgeschichte in der Schule« von *Hermann Abert.* Sieben Thesen zu einem Vortrag. — »Das Diapositiv als Anschauungsmittel in der Musikgeschichte« von *Georg Linnemann.*

DIE NEUE RUNDSCHAU XXXVI/10 (Oktober 1925, Berlin). — »Klang, Tonalität, Atonalität« von *Adolf Weißmann.* Der aufschlußreiche Artikel betrachtet die Atonalität im Verhältnis zum Klang. »Merkwürdig genug: sie (die Atonalität) ist zuerst gerade aus der Unersättlichkeit einer Klangphantasie entstanden, die das Dynamische zum Hilfsmittel des Erlebnisausdrucks machen wollte. Dies führte in der Tat zu Störungen des tonalen Gleichgewichts. Und hier wird allerdings der ›Tristan‹ die Geburtsstunde der Atonalität.« ... »Es mehren sich die Zeichen dafür, daß Atonalität als Ursprung oder Ziel ausgelebt hat, daß aber vom Sinn für den realen

Klang aus versucht wird, den Weg von der Tonalität zur Atonalität in seiner ganzen Länge abzuschreiten.«

DIE STIMME XX/3 (Dezember 1925, Berlin). — »Der polyphone Gesang im Gegensatz zum homophonen« von *Hugo Löbmann*. — »Die Stimmbildungslehre Prof. Eduard Engels als Weg für eine naturgemäße und ästhetische Stimmerziehung« von *Kurt Groh*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/16—18 (November/Dezember 1925, Dortmund). — »Grundlegendes zum Neuaufbau der Schulmusikpflege in Württemberg« von *Karl Vetter*. — »Weihnachtslieder« von *Karl Storck*. — »Musikerziehung und musikalische Begabung« von *Fr. Brehmer*.

HELLWEG V/47—50 (November/Dezember 1925, Essen). — »Münchener Tonmeister« von *Erich Rhode*. Eine Würdigung Courvoisiers. — »Wesen und Kritik des Atonalismus« von *Reinhold Zimmermann*. — »Meine musikalischen Ziele« von *Otto Siegl*. »Mein Formideal ist Einfachheit, Klarheit, Natürlichkeit.«

MODERNE WELT VII/13 (1925, Wien). — »Schuberts Gesang« von *Richard Benz*. — »Wie hat Schubert ausgesehen?« von *A. F. Seligmann*. — »Wo Schubert gewohnt hat« von *Ernst Decsey*.

MONATSHEFTE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK VII/12 (Dezember 1925, Kronach). — »Orgelmusik — Publikum — Organist« von *Wilhelm Sauer*. Der Autor befaßt sich mit den Gründen der Unbeliebtheit der Orgelmusik in der katholischen Kirche. — »Praktischer Palestrinismus« von *Bäuerle*. Ein temperamentvoller Ansporn zur lebendigeren Palestrina-Pflege in der katholischen Kirche.

MUSICA SACRA 55. Jahrg./12 (Dezember 1925, Regensburg). — Eine Palestrina-Festschrift mit den Aufsätzen: »Palestrina« von *Karl Weinmann*. (Der Aufsatz erschien zuerst in »Die Musik« XVIII/3). — »Wie ich zu Palestrina kam« von *Franz Moißl*. — »Ein Beitrag zur Frage: Wie sollen Palestrinas Werke aufgeführt werden?« von *J. Kromolicki*. »Über der Arbeit am Leben der einzelnen Stimme darf der Dirigent vor allem nicht vergessen, an dem Kunstwerk die große lebendige Linie des Werdens und Vergehens klarzulegen.« — »Analyse zu Palestrinas Missa Papae Marcelli« von *W. Hohn*. — »Instrumentale Begleitungen der Werke Palestrinas im 18. Jahrhundert« von *Karl Gustav Fellerer*. Die Studie berichtet u. a. davon, wie der Thomaskantor Gottlob Harrer und auch Joh. Seb. Bach Messen Palestrinas orchestral instrumentiert haben. Bach instrumentierte Palestrinas Missa sine nomine (G. A. X., 153). »Das Autograph J. S. Bachs befindet sich in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin.«

MUSIKBOTE I/10 (Dezember 1925, Wien). — »Das Problem der Einsätzigkeit« von *Othmar Wetchy*. — »Über Musikschriftstellerei« von *Max Bauer*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVIII/1 (Oktober/November 1925, Berlin). — Das Heft bringt zwei Artikel zur Anschlagsfrage von *Eugen Tetzel* und *Julius Landolt*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XV/11 u. 12 (November/Dezember 1925, Wien). — »›Turmblasen‹« von *Karl Stiegler*. — »Guido Adler« von *Wilhelm Fischer*.

NEUE MUSIKZEITUNG 47. Jahrg./5/6 (Dezember 1925, Stuttgart). — »Die Tonreihe der Orgel für byzantinische Musik« von *C. A. Psachos*. — »Zur Entstehung und Geschichte der deutschen Weihnachtslieder« von *Hugo Leichsenring*. — »Beethoven als Humorist« von *Theodor Veidl*. — »Kritische Bemerkungen zur Aufführung von Beethovens Dritter Sinfonie« von *Friedrich Berger*.

PULT UND TAKTSTOCK II/9/10 (November/Dezember 1925, Wien). — »Zur Wiederbelebung der Chormusik« von *Felix Petyrek*. »Ein Blick auf die Entwicklung zeigt uns, daß die Chormusik gerade im gegenwärtigen Zeitpunkt berufen erscheint, mit einer wichtigen Mission auf den Schauplatz des musikalischen Geschehens zu treten.« — »Ein Meßapparat der musikalischen Schallstärke« von *Alexander Jemnitz*. — »Einige Bemerkungen über die Technik und den Klang der französischen und deutschen Blasinstrumente« von *Georges Migot*. — »Stereophonie?« von *H. H. Stuckenschmidt*. Zum Thema: Mechanische Musik und über die neue Küchenmeistersche Erfindung des »Ultraphons«.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVI Nr. 43—46 (5. Dezember 1925, Köln). — »Komponist, Verleger und Interpret« von *T*. — »Der Musikalienverlag vom wirtschaftlichen Standpunkt aus« von *Max Schumann*. — Heft 43/44 enthält Beiträge zur »Geschichte deutscher Verlagshäuser.« — »Ein politisch Lied« von *Gerhard Tischer*. Zum Fall Schillings.

SIGNALE 83. Jahrg. Nr. 47—50 (November/Dezember 1925, Berlin). — »Das sytonische Komma« von *Karl Westermeyer*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/11 (November 1925, Hildburghausen). — »Vom Gregorianischen Choral« von *Julio Goslar.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE IV/11 (1. Dezember 1925, Wien). — »Zum Stand der Gitarristik in Rußland« II von *Alois Beran.* — »Stilles Wirken« von *Karl Prusik.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrg./12 (Dezember 1925, Leipzig). — »Arnold Mendelssohn« von *Erwin Zillinger-Schleswig.* — »Über Arnold Mendelssohns geistliche Chormusik« von *Wilhelm Weismann.* — »Die Flöte in der Hausmusik« von *Hans A. Martens.* — »Anschauungen und Vorstellungen des jungen Beethoven« von *Karl Gerhartz.* Ein »Auszug« aus Schiedermairs »Der junge Beethoven«. — »Musik und Arbeit« von *Wilhelm Heinitz.* — »Zur Frage des Leipziger Gewandhauses.« Ein Brief *Wilhelm Furtwänglers* und eine Antwort von *Alfred Heuß.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/3 (Dezember 1925, München). — »Sinnestäuschungen und Musikästhetik« von *Gerhard v. Keußler.* »Um Förderliches leisten zu können, muß jeder Musikästhetiker zuerst Lichtbilder seiner eigenen Musikalität herstellen.« — »Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte« von *Benedikt Szabolcsi.* — »Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deinl« von *Rudolf Wagner.* — »Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß« von *Roland Tenschert.* Ein wertvoller Beitrag zur Betrachtung der neueren Harmonik.

AUSLAND

DER AUFTAKT V/10 (November 1925, Prag). — »Zu Keußlers Oratorien« von *Fritz Stein.* — »Der Berliner Generalmusikdirektor« von *Adolf Weißmann.* — »Die verwandelte ›Walküre‹ oder: Wagner ohne Bart« von *Karl Holl.* — »Fibich« von *Viktor Joß.* »Fibich war keine im musikalischen Dunstkreis so kondensierte Persönlichkeit wie Smetana, noch weniger eine aus so unerschöpflichem Born spendende Musikerpotenz wie Dvořak, aber er war ein den höchsten Zielen zustrebender Meister, der sie beide an Intensität und Fülle der Geistigkeit übertraf.« — »Die Prager deutsche Musikakademie in Not« von *Viktor Popper.* Ein Appell zur Erhaltung dieser kulturell hochwichtigen Musikakademie. — »Vincent d'Indy in Prag« von *Erich Steinhard.* Zwei Vorträge des französischen Komponisten werden kurz skizziert: »D'Indy betont drei Wesenseigenschaften der französischen Rasse: Klarheit, Logik und Formsinn, zum Unterschied von der deutschen, die diesen letzteren nicht kennt.« ... »Nach dem deutschen Siege 1870—71 wollten die Deutschen sich eine eigene Musik schaffen, die sich von der französischen unterscheiden sollte: Die Musik, die aber dann entstand, war nicht die erhoffte große, nur eine großsprecherische.«

THE CHESTERIAN VII/50/51 (November/Dezember 1925, London). — »Die Zukunft von Delius« von *D. E. Pike.* — »Modernität und Weisheit« von *Cecil Austin.* — »Nationalität als Ausdruck im Gesang« von *Herbert Anticliffe.* Der Aufsatz betont die Ähnlichkeit im Volksgesang aller Völker. »Wir finden dieselben Melodien im Volksgesang der Völker über die ganze Welt hin ...« — »Albert Roussel« von *Edwin Evans.* — »Die Konzeption der Zeit als Einfluß in der Musik« von *Frederick H. Martens.*

THE MUSIC BULLETIN VII/12 (Dezember 1925, London). — »Programmaufstellung« von *Gerald Cooper.* — »Die Oper in den Provinzen« von *F. Bonavia.*

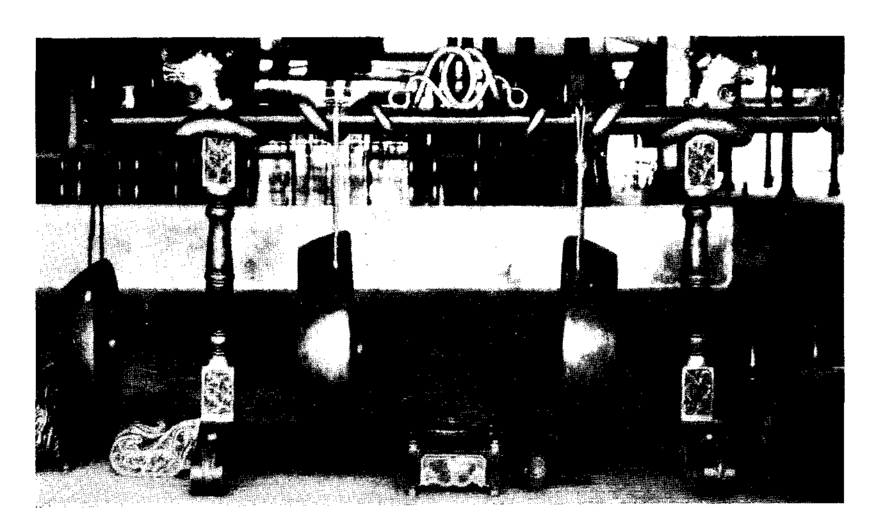
THE MUSICAL TIMES Nr. 994 (Dezember 1925, London). — »Das Problem der Interpretation : mit besonderer Berücksichtigung des Gesangs« von *Erik Brewerton.* — »Monteverdis ›Orfeo‹« von *J. A. Westrup.*

THE SACKBUT VI/4 u. 5 (November/Dezember 1925, London). — »Anatole Alexandrov« von *Victor Belaviev.* — »Der allgegenwärtige Rag« von *Rodney Bennett.* — »Bemerkungen über Maurice Ravels Oper L'heure Espagnole« von *Scott Goddard.* — »Der Jazz-Mythus« von *H. S. Gordon.* — »Erinnerungen an Edward Macdowell« von *Upton Sinclair.* — Heft 5 enthält den Anfang eines »Generalindex' der modernen Musikliteratur in englischer Sprache, umfassend die Jahre 1915—1925« von *Eric Blom.* Das Verzeichnis wird in Serien fortgeführt werden. — »America« von *H. S. Gordon.* — »Meine Farblichtmusik« von *Alexander László.*

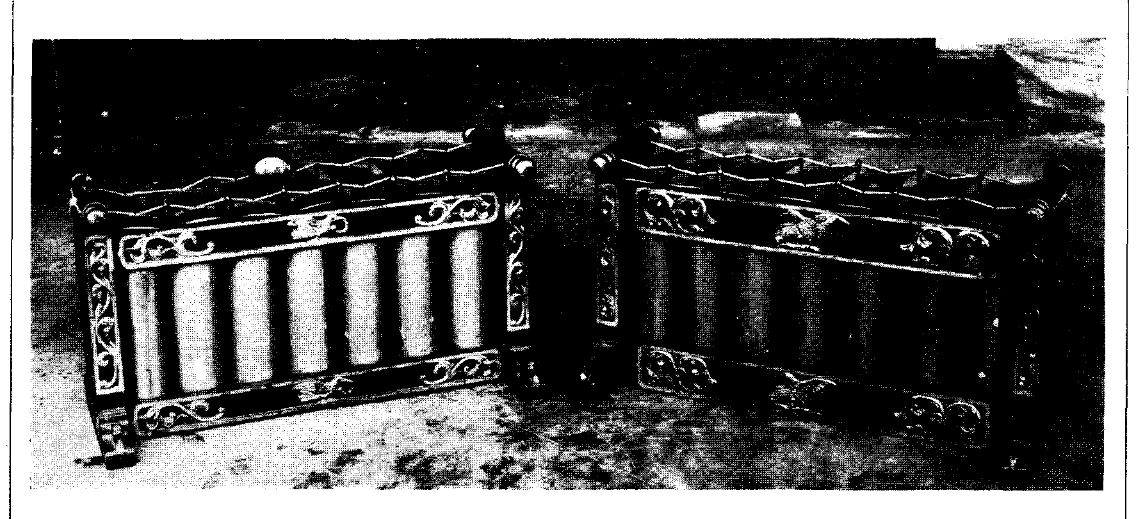
Eberhard Preußner



Teil eines Gamelans (javanischen Orchesters)
I. und II. Gendhèrs, dazwischen 2 Gendhèrs; Seitenansicht. III. Rĕbāb oder Geige. IV. Bonangs. V. Kŭrdāng oder Handtrommel.
Im Hintergrund große Gongs.



Javanische Gongs



Javanische Gendhèrs
Auf dem Instrument links der Schläger

K R I T I K

BÜCHER

GÜNTHER MÜLLER: *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart.* (Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen, Bd. 3.) Verlag: Drei Masken Verlag, München 1925.

Dieses vortreffliche Buch werden Literar- und Musikhistoriker mit gleicher Freude begrüßen. Es faßt, und zwar auf Grund neuzeitlicher Stilbetrachtung, die wesentlichen Strahlungen der deutschen Lieddichtung zusammen, soweit diese in Wahrheit das gesungene oder doch als singbar gedachte Lied betrifft. Man kann es in seinem Hauptteile (Kapitel 2—9) als wertvolles Seitenstück und als Ergänzung zu Kretzschmars »Geschichte des neueren deutschen Liedes« betrachten. Wer bisher über das musikalische Lied, besonders der älteren Zeit, arbeitete, sah sich auf die gewöhnlich nur dürftigen Auskünfte der allgemeinen Literaturgeschichten oder Dichtermonographien angewiesen. Dichtende Musiker wie Schein, Albert, Krieger, später Brockes, Sperontes und sein Gefolge, die Kantatendichter um Neumeister und Hunold-Menantes fanden da entweder nur ehrende Erwähnung oder wurden ganz übergangen. G. Müller stellt sie nun nicht nur an den ihnen gehörigen historischen Ort, sondern zeigt auch mit feinem Eingehen auf die Seele der Dichtung das gemeinsame Band auf, das den einen mit dem anderen verbindet, er sucht Typen herauszukristallisieren, fühlt dem Erleben der einzelnen Generationen nach und läßt damit — stets, wo es notwendig ist, mit dem Hinblick aufs Musikalische — ein Stück eigentümlicher deutscher Geistesgeschichte vor uns erstehen, wie es in dieser Isolierung vordem noch nicht aufgerollt worden war. Seine Darstellung greift bis in die jüngste Vergangenheit (C. F. Meyer, Stef. George) hinein und ist reich und in vorbildlicher Weise mit ausgewählten Gedichtproben durchzogen. Ausführliche Literaturhinweise und ein von A. Einstein zusammengestellter Anhang mit älteren Liedkompositionen erhöhen den Wert des unseren Musikern nicht angelegentlich genug zu empfehlenden Buches. *A. Schering*

FRIEDRICH BLUME: *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert.* (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1.) Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Die in den letzten anderthalb Jahrzehnten unternommenen Versuche, die Entstehung der kunstvollen mehrstimmigen Instrumentalmusik immer weiter in die Vergangenheit hinaufzurücken, machte eine eingehende Untersuchung über die mehrstimmigen Instrumentaltänze des 15. und 16. Jahrhunderts notwendig. Des Verfassers Arbeit legt hierzu zunächst die Fundamente. Die große Rolle, die seit 1529 die sogenannte Basse Danse spielt, zwang zu einer Auseinandersetzung mit der Vorgeschichte dieses Tanzes auf Grund des seit 1912 durch Closson wieder bekannter gewordenen Manuskripts Nr. 9085 Brüssel. Wer die Schwierigkeit kennt, die einer einwandfreien Entzifferung der dort überlieferten Melodien entgegentritt, wird dem Verfasser für die kluge Darlegung aller wesentlichen Punkte (über Closson und Riemann hinaus) dankbar sein, wenn auch vielleicht nicht alle Zweifel behoben werden konnten. Man wird auf die Erschließung weiterer Quellen warten müssen. Auf völlig sicherem Boden dagegen steht, was sich auf die jüngere Basse Danse bei Attaingnant und Susato und ihr Verhältnis zu vokalen Chansonparallelen bezieht. Ebenso wertvoll ist der Nachweis, daß die suitenhafte Anordnung von Orchestertänzen bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts üblich war. Schade ist, daß der Verfasser nicht auch die englische Literatur berücksichtigt hat. Interpretationen wie auf Seite 129 f. würden unter Berücksichtigung der »grounds« einen anderen Sinn bekommen. Auch möchte ich ein Wort für das sogenannte Berliner Liederbuch einlegen, das meines Erachtens doch erheblich für den Instrumentaltanz (vgl. Berbigants »Pfobenswancz«) in Frage kommt. Im ganzen eine gewissenhafte, ebenso vorsichtig wie umsichtig in ein bisher nur halb beleuchtetes Gebiet vortastende Studie, auf der weiterzubauen ist.
A. Schering

W. G. WHITTAKER: *Fugitives notes on certain cantatas and the motets of J. S. Bach.* Verlag: Oxford University Press, London.

Dies Buch des englischen Musikers ist eine Bereicherung der Bach-Literatur, genauer ausgedrückt, eine einsichtige und liebevolle Auswertung der Forschungsmethoden eines Spitta und Schweitzer. Es enthält eine einleitende Studie über die Bachschen Kirchenkantaten im allgemeinen und eingehende Analysen von dreizehn ausgewählten Kantaten. Im zweiten Teil folgt eine ähnliche Betrachtung der Motetten.

Wennschon Bach-Kenner in diesen Studien weder neue Gesichtspunkte der Betrachtung noch viel Neues im einzelnen finden werden, so hat das Buch dennoch seinen Wert, weil es in Einzelheiten eingeht, wirkliche Einsicht in das Wesentliche offenbart und aus der Praxis für die Praxis geschrieben ist. Chordirigenten, die Aufführungen der hier behandelten Werke vorbereiten, werden eine Menge nützlicher Winke für die praktische Aufführung finden, eine Einführung in den Stil und die künstlerische Atmosphäre, eine feinsinnige, ästhetische Wertung dieser Kunstwerke. Die englische Chorkultur ist bei uns in Deutschland noch viel zu wenig bekannt und geschätzt. In Whittakers Buch ist der praktische Niederschlag dieser Chorkultur auch für deutsche Leser von besonderem Wert.

Hugo Leichtentritt

G. F. WEHLE: *Die Kunst der Improvisation.* 1. Teil: Die Harmonielehre im Klaviersatz. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W. 1925.

Daß die Kunst der Improvisation heute fast verklungen scheint, ist gewiß darin begründet, daß geeignete Lehrer und Lehrbücher dafür fehlen. Wenn immerhin ein Improvisator vom Range W. Braunfels' diesen Gegenstand wieder in seine öffentliche Lehrtätigkeit einbezieht, so bleibt dies doch noch eine seltene Ausnahme. Das vorliegende Buch soll »eine am Instrument praktisch betriebene Harmonielehre ohne die hemmenden Regeln des a cappella-Satzes sein«. Diese Tendenz ist, zumal ein dringendes Bedürfnis nach Vermittlung der technischen Grundlagen für das Improvisieren besteht, gutzuheißen. Aber erst der demnächst erscheinende zweite Band wird zeigen, ob in der eingeschlagenen Methode keine Einseitigkeit liegt. Und dann sollten an Stelle der vielen oft recht handwerksmäßigen Beispiele des Verfassers bessere aus der Literatur herangezogen werden. Mit der Technik muß auch der gute Geschmack des Improvisationsschülers gefördert werden. *Willi Kahl*

J. G. PROD'HOMME: *W. A. Mozart. Sa vie et ses œuvres.* Übersetzung, angepaßt der 2. Ausgabe des Werkes von *Arthur Schurig.* Verlag: Librairie Delagrave, Paris 1925.

Abgesehen von einigen berechtigten Änderungen folgt die schwungvolle Übersetzung der Anlage von Schurigs Mozart-Buch genau; sie wird sich sicher in Frankreich, zumal da das Originalwerk aus dem Geiste der französischen Mozart-Forscher T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix heraus geschaffen wurde, viele Freunde erwerben. Sehr zu bedauern bleibt nur ein ungeschicktes, zum mindesten dem Ausland gegenüber unklug abgefaßtes Vorwort aus der Feder von Arthur Schurig.

Eberhard Preußner

FRANZ LUDWIG: *Julius Otto Grimm.* Verlag: Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1925.

Der heute bereits fast ganz vergessene, 1903 verstorbene J. O. Grimm findet hier eine umfassende Würdigung. Wir erkennen in ihm einen typischen Vertreter der musikalischen Spätromantik, der eng mit dem Freundeskreis um Schumann, Brahms, Joachim verbunden ist. Das Bild, das wir von Grimm, dem Komponisten, dem vorbildlichen Dirigenten in Münster und nicht zuletzt dem Menschen selbst erhalten, ist geeignet, das Interesse für diesen aufrichtigen und echten Musiker dauernd wachzuhalten. Auch rein geschichtlich gibt die mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Darstellung wertvolle Gedanken.

Eberhard Preußner

ROLF CUNZ: *Deutsches Musikjahrbuch.* II. und III. Band. Verlag: Th. Reismann-Grone, Essen 1924/25.

Das Jahrbuch, das von dem Grundgedanken getragen wird, das Nationale, Völkische in der deutschen Musik zu betonen, enthält eine Fülle von Aufsätzen. Zu den wertvollen gehören solche von H. W. v. Waltershausen, Th. W. Werner, Jón Leifs, Hans Joachim Moser, Wilhelm Altmann u. a. Daneben findet man aber manches, das stärksten Widerspruch hervorrufen muß. So enthält ein Artikel von Alexander Pfannenstiel (»Musikkulturkampf«) das höchste Maß an Unsachlichkeit und Schlagwortpolitik. Daß der Herausgeber überhaupt schon die wünschenswerte Form für ein wahres deutsches Musikjahrbuch gefunden hätte, muß man leider verneinen.

Eberhard Preußner

EUGENIE SCHUMANN: *Erinnerungen.* (»Musikalische Volksbücher«, herausgegeben von Hugo Holle und Adolf Spemann.) Mit 19 Bildern, einem Faksimile von Robert Schumanns Handschrift und dem vollständigen Abdruck von Schumanns Gedenkbüchlein für seine Kinder. Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

»Licht zu senden in die Tiefe des menschlichen Herzens ist des Künstlers Beruf«, lautet einer der schönsten Aussprüche Schumanns, dessen

Schriften über Musik und Musiker, dessen musikalische Haus- und Lebensregeln — es gibt verschiedene gute Ausgaben — immer noch mehr gelesen werden müßten. Er war eine Art von Hausgeist alles Guten und Schönen, nicht nur einer unserer anregsamsten Tondichter, sondern vor allem auch ein Deutscher (schon in seinen nach den ersten Jugendwerken stets deutschen Bezeichnungen für Ausdruck und Zeitmaß) und ein echter Fortschrittler. Die »Erinnerungen« seiner jüngsten Tochter Eugenie, jetzt 74jährig, wissen zwar wenig von persönlichen Eindrücken, doch sie erhellen sein Wesen und das seiner Umwelt, der Frau, der Familie, der Freunde. Brahms geht hindurch, dann Stockhausen, Joachim, Hermann Levi und viele andere. Es ist ein liebes Buch, gut geschrieben und hübsch ausgestattet. Mit wenigen Federstrichen ist der begabte, frühverstorbene Sohn Felix Schumann und so mancher Künstler, der dem Hause nahestand, gezeichnet. Diese wohlgeordneten, zum Teil recht lebendig erzählten Erinnerungen haben entschieden auch musikpädagogischen Wert, schon durch die eingehende Schilderung der Unterrichtsmethoden von Clara Schumann und Brahms. Schon die ja nicht zu unterschätzende Phantasie-Anregung für den Vortrag am Klavier ist rühmenswert. Briefe und kleine erlebte Anekdoten führen oft in den Geist dieser nachromantischen Zeit, in die — freilich ziemlich fernher — doch auch schon die packende Kunst eines Wagner, Liszt, Max Klinger usw. hineinklingt. *Theo Schäfer*

OTTO NICOLAI: *Briefe an seinen Vater.* (»Deutsche Musikbücherei«, begründet und herausgegeben von Gustav Bosse.) Soweit erhalten, zum ersten Male herausgegeben von *Wilhelm Altmann.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Das Buch ist dem verdienten Nicolai-Biographen Georg Richard Kruse zugeeignet. Es ist sozusagen eine ergänzende Biographie. Die Briefe des Komponisten einer der besten komischen Opern aller Zeiten sind hier vollständig gesammelt, nachdem sie 1897 Otto Leßmann in der »Neuen Deutschen Rundschau« zum Teil und mit Auslassungen veröffentlicht hatte. Der Vater, ein verkommener Musiklehrer aus Königsberg, dessen Hartherzigkeit und Geldgier die treue Liebe und Anhänglichkeit dieses reichbegabten Sohnes kaum verdiente, hat immerhin das Verdienst, diese Briefe, die Otto Nicolais warmherziges und deutsches Wesen unter der Hülle von Armut, Krankheit und Schaffensfreude erkennen lassen, sorgfältig gesammelt zu haben. Sie sind vielfach interessereich, führen aber nur bis zum November 1848, denn bekanntlich starb der im Musikergeburtsjahr 1810 zur Welt Gekommene bereits am 11. Mai 1849 nach den vier ersten Aufführungen seines Meisterwerks. Die sachverständige Herausgabe dieser Briefe ist ein Verdienst.

Theo Schäfer

MARIE v. BÜLOW: *Hans v. Bülow in Leben und Wort.* Mit 8 Bildern. Musikal. Volksbücher. Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Hat eine Biographie Hans v. Bülows noch Berechtigung? Das darf man unbedingt bejahen, besonders wenn sie volkstümlich und wohlfeil ist. Denn die zuletzt erschienene von Professor Du Moulin-Eckart, so viel Gutes man ihr nachrühmen darf, gipfelt in der Münchener Zeit und behandelt die späteren Großtaten zu kurz. Die Gattin des Unvergeßlichen, unermüdlich in der edlen Arbeit, ihm ein würdiges literarisches Denkmal zu errichten, hat ihren großen und kleinen Briefausgaben hier ein schönes Volksbuch nachgeschickt, das kurz alles Wissenswerte enthält. Auf 190 Seiten zieht dies, ach so leidensvolle Leben vorüber und erfüllt uns aufs neue mit der tiefen Verehrung für einen Künstler, der, wie keiner, »honnête et exalté«, an sich und an der Erziehung seiner Zeit zur Musik gearbeitet hat. Warmherzig hat die Verfasserin Bülows Bild gemalt und auch nicht mit dem Tadel derer zurückgehalten, die, wie Brahms, Joachim u. a., unendliche, hingebende Dienste mit Undank lohnten; selbst der Meininger Hof und der Konzertdirektor Wolff erscheinen in trüberem Lichte gegenüber Bülow, als man wohl bisher glaubte. — Ein willkommener Anhang von 100 Seiten gibt Aussprüche Bülows über die großen Meister, musikästhetische und -pädagogische Bemerkungen, Charakteristisches und Humoristisches. Somit ist hier ein Büchlein gegeben, das besonders der musikalischen Jugend zum Kauf und zur Nachachtung bestens empfohlen sei.

Richard Sternfeld

MARGARETE HEINITZ: *Märchen aus Musikanien.* Verlag: C. Boysen, Hamburg 1925.

Die theoretischen Grundbegriffe werden von der Märchentante in lustigen Geschichten erzählt, die viel Witz enthalten und, geschickt angewandt, sicher zur Belebung des Anfangs-

unterrichtes bei Kindern dienen können. Vor übertriebener Wertschätzung solcher Musikmärchen sei allerdings gewarnt.

Eberhard Preußner

MUSIKALIEN

ALEXANDER ZEMLINSKY: *Lyrische Symphonie in sieben Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore für Orchester, eine Sopran- und eine Baritonstimme op. 18.* Klavierauszug mit Text von *Heinrich Jalowetz.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Im Rahmen des von der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik voriges Jahr in Prag veranstalteten Musikfestes ist diese Sinfonie zum erstenmal aufgeführt worden. Sie trägt den Namen »Lyrische Symphonie« nicht zu Unrecht. Die sieben Gesänge aus Rabindranath Tagores »Gärtner«, die Zemlinsky auf eine Sopran- und eine Baritonstimme verteilt, bilden, literarisch betrachtet, kein einheitliches Ganzes. Erst Zemlinskys Musik schlingt durch die beziehungsreiche Verwendung der Themen ein geistiges Band um sie und macht sie zu einer Einheit höherer Ordnung. Abschied ist nicht Tod, sondern Vollendung. Aus dieser höchsten Weisheit, die aus dem Optimismus des Seins geboren ist, zieht Zemlinskys Musik ihre Triebkräfte. Sie ist erfüllt mit einer Melodik, die in ihrer Lauterkeit und weltabgewandten, aber nicht weltfeindlichen Reinheit aufs tiefste ergreift. Das Orchester, das zu dieser subtilen Melodik tritt, ist in seiner Transparenz der Farbengebung und der Durchsichtigkeit und Prägnanz der thematischen Behandlung das Werk eines Meisters, der auf der Höhe seines Schaffens steht und Ausdruck und Mittel des Ausdrucks souverän beherrscht. Die Sinfonie, deren orchestrale Einleitung, verbindende Zwischenspiele und Gesänge sich ohne besonderen Zwang auf die übliche Form der Sinfonie zurückführen lassen, bedeutet ohne Zweifel eine der wertvollsten Bereicherungen der nachmahlerischen Zeit. Sie aufzuführen müßte Pflicht und Vergnügen aller Konzertleiter sein, die auf Reputation halten. *E. Rychnovsky*

E. N. v. REZNICEK: *Violinkonzert e-moll.* Ausgabe für Violine und Klavier. Verlag: Richard Birnbach, Berlin.

Wahrscheinlich ist dieses Konzert ein älteres, wohl neuerdings überarbeitetes Werk des von mir ganz besonders verehrten Tonsetzers. Er kann bekanntlich im glänzendsten Richard Straußschen Stil und auch im klassischen schreiben. Letzterer erschien ihm für dieses Konzert geboten. Als ich im vorigen Winter seiner Uraufführung beiwohnte, konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß der stark satirisch-humoristisch beanlagte Komponist sich den Spaß gemacht habe, im ersten Satz ganz bewußt eine Nachbildung des entsprechenden Satzes des Mendelssohnschen Konzerts zu liefern. Nachdem ich mich nun mit dem vorliegenden Werk, das dankbar zu spielen ist und auch für Unterrichtszwecke sehr nutzbar sein wird, näher beschäftigt habe, finde ich nicht in der Violin-, sondern in der Klavierstimme bei dem Anfangsthema des ersten Satzes die Anmerkung: Thema von Cherubini. Sicherlich ist auch schon Mendelssohn von diesem (es ist das Gesangsthema des Allegroteiles der Lodoïsca-Ouvertüre) beeinflußt worden. Aber es war nun doch wohl nicht nötig, daß Reznicek auch sonst, vor allem in der Anlage der Kadenz und bei gewissen Übergängen sich ganz nach Mendelssohn richtete. In seinem langsamen Satz läßt er wärmste Empfindung ausströmen. In dem besonders virtuosen Schlußsatz greift er auf die Spielweisen Vieuxtemps' und Wieniawskis zurück, bringt aber auch einen höchst eigenartigen Teil, der leider in der Klavierbegleitung nicht in die Erscheinung tritt; ich meine die Stellen, in denen die Begleitung der Solostimme durch gedämpfte Becken und Große Trommel einen besonderen Reiz erhält. Dieser Schlußsatz ist überhaupt recht wirkungsvoll. Übrigens gehen die drei Sätze dieses Konzerts unmittelbar ineinander über. Daß es sich im Konzertsaal einbürgern wird, möchte ich wegen der Beschaffenheit des ersten Satzes bezweifeln. Hoffentlich aber schreibt Reznicek noch ein zweites Violinkonzert, in dem er durchaus als Eigener zu uns spricht. *Wilhelm Altmann*

ERWIN LENDVAI: *Quintett für Blasinstrumente op. 23.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dieser Dreisätzer (für vier Holzbläser und Horn) ist zur Hälfte anfangs Variationenwerk, dessen mehr volkstümlich pastorales Thema (in As, Haupttonart) leicht an das französische Chanson »Ah, vous dirai-je, Maman« anklingt und den zwölf Variationen als Epilog sowie am Ende (leicht umgedeutet) als Ausklang dient. Die Reihe der Veränderungen, von Wohllaut umklungen und in allen Stimmen selbständig und dem Charakter wie den Möglichkeiten angepaßt, zeigt die geschickte Hand und das

feine Ohr eines Erfahrenen, der die Bildreihe charaktervoll und in formal-technischer Mannigfaltigkeit spendete. Auch das Intermezzo und das Rustico-Final, das Thema im Scherzo-Sinne deutend, werden sich aufführens- und beifallswert erweisen. *Wilhelm Zinne*

E. W. KORNGOLD: *Quartett in A-dur op. 16.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Diese Musik spricht stark zu den Sinnen. Sie klingt, sie reizt, sie regt an und auf, sie wird Beifall finden, sie wird auf Widerstände stoßen. Nicht weil es sich um schwer Begreifliches handelt. Es ist nichts Unerhörtes und Ungehörtes drin. Aber es gibt Naturen, und zu diesen gehört der Referent, an denen alles das, was sie bietet, abgleitet. Der Klang kommt gerade bis an die Sinne, weiter nicht. *Rudolf Bilke*

HERMANN AMBROSIUS: *Trio in as-moll für Klavier, Violine, Violoncell op. 47.* Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ein unersättlicher Bewegungseifer, von Harmonierückungen nur noch mehr angefacht, und eine Freude an blitzschneller Umdeutung der Akkorde, das sind die Triebfedern dieses viersätzigen Trios, das mit seiner Chromatik und deren Verschränkung keineswegs leicht auszuführen ist. Die Vielstimmigkeit ist nicht trokkene Polyphonie mathematischen Ursprungs, aber ihr Anlaß ist doch offenbar der Wille zum Schaffen, nicht der Impuls. Die Sicherheit des Technischen bringt auch manchen spröden Zug in den flotten Gang der rastlosen Unternehmung, die einen vielgewandten Tonsetzer von Unerschrockenheit wahrnehmen läßt. *Wilhelm Zinne*

MAX BUTTING: *Kleine Stücke für Streichquartett op. 26.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Ohne aufeinander Bezug zu nehmen, sind zehn kurze Sätze zu einem als op. 26 bezeichneten Bändchen zusammengefügt. Tagebuchblätter, Stimmungsniederschläge, aber nicht eigentlich Skizzen. Die Skizze läßt Möglichkeiten für Weiterführung offen, ist Ansatz, Entwurf, Idee. Buttings Stücke zeigen trotz ihrer Kürze Rundung, Geschlossenheit und Vollendung möglicher Entwicklungen. Wenigstens hat man beim Spielen diesen Eindruck. Ausgeschlossen ist natürlich nicht, daß dieses oder jenes Thema in begnadeter Stunde die Phantasie des Komponisten zum Aufbau gedehnter Formen anregt. Was aber vorläufig in diesen Stücken gebunden ist, hinterläßt in dem Hörer vollkommen den Eindruck des Fertigen. Es ist auch keine Kunst en miniature, kein Konfekt, keine harmlose Niedlichkeit. Oft enthalten wenige Takte ganz bedeutende Einfälle, zwingende Konzentrationen und kategorische Stimmungsmomente. Fragt man nach dem Stil, so muß man sagen: linear. Das Schlagwort ist nun mal geprägt, und man braucht es zur Verständigung. Besser paßt hier melodiös. Natürlich nicht im trivialen Sinne. Streichquartettvereinigungen können sich aus der Zehnzahl beliebige Nummern herausgreifen. Es handelt sich um keine Suite von traditioneller Form, sondern um Material, aus dem man Suiten, je nach Bedürfnis und Geschmack, zusammenstellen kann. *Rudolf Bilke*

HANS GÁL: *Sonate für Violine und Klavier op. 17.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese b-moll-(Des-dur-)Sonate, die in drei Teilen einen prachtvoll klingenden Klaviersatz mit neuzeitlichen Errungenschaften bringt und dem Wesen der Violine als singendem Faktor ihre Rechte voll, immer unter phantasievoll schaltender Harmonik fortschrittlicher (nicht umstürzlerischer) Richtung gewährt und aus dem Urboden, dem eigentlich Musikalischen, aus phantasiereich schwärmender Seele die treibenden, wachsenden Kräfte gewinnt, zähle ich — nicht nur wegen des eigenen Reizes pianistischer und geigerischer Probleme — zu den anziehendsten Neuerscheinungen voll ursprünglich »musikalischer« Ideen in glänzender Koloristik. *Wilhelm Zinne*

ALEXANDER JEMNITZ: *Sonate für Violine und Klavier op. 14.* Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Einer der ernst zu nehmenden unter den Jungen. In seiner Sonate findet man eine frischströmende, gefühlserregte Musik, die nicht gerade einfach zu erfassen und noch schwerer wiederzugeben ist. Der langsame Satz bringt die Bestätigung, daß das Seelische bei Jemnitz der Ausgangspunkt seines Schaffens ist. Auch architektonisch hat die Sonate bei reicher Gliederung Ebenmaß. *Erich Steinhard*

HANNS EISLER: *Duo op. 7, Violino e Violoncello.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Eine im höchsten Grade unerfreuliche Laboratoriumsarbeit, echtes Schönberg-*Epigonentum.* Mit schärfsten optischen Instrumenten wurde gearbeitet, um die härtesten Kanten einer kühl errechneten Linienführung aneinanderprallen

zu lassen. So sehr man die reine Kunst Schönbergs bis zu gewissen Grenzen schätzt — so langweilt man sich bei diesen wesenlosen Spaziergängen einer Geige und eines Violoncellos — schade, daß Christian Morgenstern tot ist. *Erich Steinhard*

IGOR STRAWINSKIJ: *Sonate pour Piano.* Russischer Musikverlag, Berlin 1924.

PAUL HINDEMITH: *Klaviermusik op. 37,* Übung in drei Stücken. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Strawinskij schreibt eine dreisätzige Sonate, die einen geschlossenen, straffen und dabei scharf gegliederten Aufbau zeigt. In die beiden Außensätze (der Schlußsatz konstruiert einen beinahe klassischen, leicht faßbaren, dreifachen Themen- und Strukturgegensatz) schaut mancher alte Meister, vornehmlich wohl Bach, hinein, in ihnen ist des letzteren Suiten- und Inventionengeist mit der Rastlosigkeit russisch-rhythmischer Monotonie vereint. Besonders der erste Satz wird von solchem maschinellen Trieb getragen. Im langsamen Mittelsatz gibt es ein in Chopinschen Arabesken gelöstes großes Melos, das auf einer von melodischen Energien noch durchsetzten harmonischen und rhythmisch-konstanten Basis ruht. Die herbe Sprödigkeit des darauffolgenden Kontrastteiles ist eklatant.

Auch Hindemiths drei Stücke offenbaren die mehr oder minder glückliche Liebe zu den Alten. Von fesselndem Interesse ist's, wie verschieden die gleichen Vorbilder (oder möchte man nicht lieber sagen: die polyphonen Strebungen, die eine vorzüglich zeitempfindende Erformung verraten) bei Strawinskij und bei Hindemith sich auswirken. Des ersteren Monotonie in Rhythmus und Wegweisung aus dem melodisch Weitgeschwungenen steht bei letzterem eine Polyrhythmik gegenüber, ein Aufgeben und Zerfasern des rhythmischen Schwunges und seine Umgießung in eine freie melodische Erformung, die die Taktstriche überspringt oder beseitigt, die periodische Melodiebildung aber immer mehr negiert. Der lockeren Umspielung eines weitgeschwungenen Sanges folgt im zweiten Satz ein Ostinato von einer Frechheit, wie ihn nur Hindemithsche Persiflage zu schaffen weiß. Im Rondo herrscht rhythmische Rastlosigkeit primitiverer Art. Die Strebungen, die bisher in solchem Ausmaße nur in die Form der Kammermusik gegossen waren, erscheinen hier bei Hindemith zum erstenmal in der Gestalt der Klaviermusik. Dem Strawinskijschen Werk ist eine Liste sehr reichlicher Errata beigelegt. Beide Werke sind dem Klavierspieler, der neue Musik studiert, auch technisch eine vorzügliche »Klavierübung«. *Siegfried Günther*

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Drei kleine Sonaten für Klavier.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Von einem so feinsinnigen Musiker hätte man etwas Wertvolleres erwarten können. Man sieht überall die Hand des routinierten Komponisten, aber man vermißt doch sehr ungern die höhere Eingebung. Am sympathischsten berührt noch die erste Sonatine in G-dur. *Martin Frey*

FRITZ JÖDE: *Altdeutsches Liederbuch im polyphonen Satz zu zwei Stimmen.* Verlag: Julius Zwißler, Wolfenbüttel 1925.

BADISCHE VOLKSLIEDER *mit Bildern und Weisen.* Herausgegeben vom *Deutschen Volksliedarchiv.* Verlag: G. Braun, Karlsruhe 1925.

Jödes Liederbuch, das bereits unzählige Freunde gefunden hat, ist in neuer, zum Teil geänderter Auflage erschienen. Die Schul- und Hausmusik findet hier wahre Perlen altdeutschen Liedgesanges, gesetzt für zwei vollkommen gleichberechtigte Stimmen. — Gegen diese Melodien verblassen einige der in der badischen Sammlung mitgeteilten. Immerhin ist auch die Herausgabe dieser Badischen Volkslieder nur zu begrüßen, da es sich ja um Lieder handelt, die im Volk gesungen werden. Der zweistimmige Satz, einfach gehalten mit dominierender Oberstimme, ist von Julius Weismann geschrieben; ein zugefügter Lautensatz stammt von Konrad Ameln. *Eberhard Preußner*

PAUL KLETZKI: *Drei Gesänge op. 11.* Für eine Singstimme und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Aus diesen Liedern spricht die Gabe stärkster Einfühlung in das Dichterwort. Sind auch die Gedichte von Omankowski, Frey und Rölli nicht frei von Gespreiztheiten und Geschraubtheiten, so holt Kletzki doch aus ihnen die natürlichen Stimmungswerte heraus. Er singt sich die Sehnsucht vom Herzen, in verhaltener Glut, in trunkener Leidenschaft. Die Klavierbegleitung setzt ansehnliches Können voraus. *E. Rychnovsky*

HANNS EISLER: *Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 2.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Zwei kurze Gedichte von Claudius, dem braven Wandsbecker Boten, drei von Klabund

und eins von Bethge sind die Texte dieser Lieder. Man merkt das gierige Suchen nach den Anregungen, die musikalische Spannungen auslösen sollen. Inkongruenzen ergeben sich, wenn die schlichten Verse Claudius' im tiefen Meer unruhiger Harmonien ertränkt werden. Die Lieder sind atonal, einen rechtschaffenen Dreiklang wird man auch mit der Laterne vergeblich suchen. Die formale Knappheit versöhnt. Manchmal hat eben auch der musikalische Telegrammstil sein Gutes.

E. Rychnovsky

SERGE PROKOFIEFF: *Cinq poésies de C. Balmont pour chant et piano op. 36.* Verlag: A. Gutheil, Moskau; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ungleichmäßige Arbeiten. Die Begleitung der Gesänge ist recht simpel, die Stimme anmutig, leicht zum Gefälligen neigend, beim zweiten überraschen harmonische Feinheiten, beim vierten stört die starre Klavierbegleitung (ein Thema mit Variationen), wo das Ganze balladesken Wurf verlangt, das fünfte ist über einen mystisch-philosophischen Text von erhabener Schönheit geschrieben. Die Musik hat Begräbnisstimmung, nur stellenweise verdeutlicht sie das Zeitlose des Literarischen.

Erich Steinhard

SERGE PROKOFIEFF: *5 mélodies pour voix et piano (sans paroles) op. 35.* Verlag: A. Gutheil, Moskau; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Originell in der musikalischen Fassung, oft bizarr im Ausdruck. Ob die ausgesetzte Stimme eine Instrumentalstimme ist, darüber wird keine Auskunft gegeben. Wir nähern uns scheinbar wieder der Zeit, die auf dem Titelblatt notiert: »*Zu singen oder auf Instrumenten zu spielen*«.

Erich Steinhard

YRJÖ KILPINEN: *Neun Lieder mit Klavierbegleitung.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Die vorliegenden Lieder des finnischen Komponisten sind im Wert sehr verschieden — doch machen sie im allgemeinen den Eindruck ziemlicher Unfertigkeit. Fast allen ist die typische Rassengemeinschaft nordischer Melancholie eigen. Manchmal versucht der Komponist zu der Gesangstimme einen nur figürlichen, einfachen, der Stimmung entsprechenden, fast linearen Kontrapunkt am Klavier zu stellen, was ihm in einigen Liedern, z. B. in der »Stadtreise« oder im »Nachtfalter« ganz gut gelingt. Sonst wandelt er ausgetretene, etwas nordisch gefärbte Pfade. Von einer fast unbeholfenen Banalität sind die meisten Schlüsse. Die deutsche Übersetzung der Lieder dient wohl ganz gut als Wegweiser, ist aber als gesungener Liedtext meistenteils unmöglich.

E. J. Kerntler

HERMANN DURRA: *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavier.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die vorliegenden zehn Lieder und Gesänge zerfallen in drei sich scharf voneinander abhebende Gruppen von Stimmungslyrik, von dramatischen Gesängen und von »Reißern«. Auf diese letzte Gruppe — die Lieder Nr. 1 (Abends), Nr. 3 (Erhebung), Nr. 4 (Fromme Stunde), Nr. 6 (Hymnus: Musik) — braucht aus leicht ersichtlichen Gründen nicht eingegangen zu werden. Es sind Effektjäger im guten Sinne, die an Wert von den übrigen Liedern um ein vielfaches übertroffen werden. Sehr feinsinnig hat der Komponist in R. M. Rilkes »Du gehst mit« und in B. v. Münchhausens »Lebensweg« die Stimmung des Textes ausgeschöpft. Das aparte piemontesische Volkslied »Riport' a me«, in dem das Lokalkolorit nur hingehaucht ist, bildet die Brücke zu den *dramatischen* Gesängen, in denen ganz offensichtlich der Schwerpunkt von Durras Begabung liegt. Ein ansteigender Weg führt von dem Lied Nr. 2 (Blasebälge) mit starkem Wagner-Beiklang zu der »Ballade« (Nr. 5) und zu Nr. 6 (H. Salus: Altes Ghettolied). Dieses Ghettolied ist zweifellos der Höhepunkt der Sammlung, von dem aus die Vorzüge des Komponisten am ehesten erkennbar werden, nämlich eine nicht alltägliche Rhythmik und eine melodische Erfindung, die niemals aus modernharmonischer Vorstellung geboren wird, vielmehr stets den Primat des Linearen wahrt. So kommt, aber ohne rückschrittliche Altertümelei, ein barocker Zug in die Lieder Durras hinein, als deren besonderer Empfehlungsbrief die Reife des Geistigen wie Technischen angesehen werden mag, die sich in ihnen bekundet.

Ernst Bücken

HEINZ TIESSEN: *Drei Chorlieder op. 19.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Diese Stücke des bekannten Neuerers reihen sich würdig seinen früheren Veröffentlichungen an. In ihre intime Tonwelt werden sich die Ausführenden erst allmählich einleben müssen.

Emil Thilo

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die *Uraufführung* des »Wozzeck« von *Alban Berg* an der Staatsoper hatte lange ihre Schatten vorausgeworfen. Sie war, wie man wußte, *Erich Kleibers* Sache.

Es ist in dieser Zeitschrift wiederholt und ausführlich von diesem Werk gesprochen worden. Daß es die eigentümlichste unter den neuen Erscheinungen der Opernbühne ist, darüber besteht kein Zweifel. Man mag es ein Werk von ausgesprochener Problematik nennen. Aber es darf doch mit einem positiven, zuverlässigen Faktor: einem Textbuch von erprobter Wirkungskraft rechnen. Das ist schon viel und geeignet, die Menschen ins Theater zu locken. Merkwürdig aber bleibt, daß ein Musiker von bisher bewiesenen inneren Werten diesen Text für sich modelt und komponiert: Alban Berg hatte in seinem Schaffen nicht gezeigt, daß ihn so starke Stofflichkeit reizte. Doch war es eben das Aufrührerische der Handlung, ihre Verwurzelung im Volkstum, die blitzhafte Eindringlichkeit der Szene, die ihn, den feinen, aller Handgreiflichkeit abgeneigten Schaffenden zu sich hinzwang. Wie er den Text in dreimal fünf Szenen umschuf und so für die Zwecke seiner Musik verwertete; wie er der dramatischen Straffheit die musikalische Formvollendung gegenüberstellte, beide aber in ungeahnter Einheit zusammenklingen ließ: das war offenbar, aber erst durch die Aufführung verwirklicht. Indem man gerade dieses Werk in der Berliner Staatsoper in mustergültiger Weise vorführte, hat man den übrigen deutschen Opernbühnen ein Beispiel von Unternehmungsgeist gerade auf jenem Gebiete gegeben, das der Berliner Oper bisher fern lag.

Es ist aber ganz natürlich, daß der akustische, optische, seelische Eindruck des »Wozzeck« auch für den Kenner der Musik eine Überraschung sein mußte. Was formvollendetes Musikstück war, wirkte nicht so sehr durch die Form wie durch den Gehalt. Der sogenannte strenge Stil dieser Partitur löst sich doch in etwas aus dem Geiste und dem Gefühlsinhalt der Szene Erfundenes auf. Und seltsam genug, ein Musiker, der bisher kaum je für Orchester geschrieben hatte, erwies sich, weil auf Wesentliches zielend, als ein Instrumentator von unfehlbarer Sicherheit. Genau wie die Handlung in Exposition, äußerer Spannung, innerer Katastrophe verläuft, so auch die Musik. Sie charakterisiert, ist naturalistisch bis zum äußersten, phantastisch in der Art, wie sie die Natur klingen und beben macht; sie wagt sich bis zum Härtesten, Schneidendsten, überzeugt aber durch das unsagbare Feingefühl, mit dem sie in Seelisches greift. Das Tristanische hat sich über Schönberg bis in seine letzten Folgerungen entwickelt; ist aber, an sich zur Ausdehnung geneigt, durch das Expressionistische zu letzter Gedrängtheit gebracht. Die Behandlung der Menschenstimme im Sinne des »Pierrot Lunaire« versteht sich. Die Linie von Tristan über Pelleas und Melisande zu Wozzeck bedeutet die Verneinung der Oper, ist aber entwicklungsgeschichtlich außerordentlich fesselnd. Darüber hinaus kann es nichts mehr geben. Wir mögen also den Wozzeck problematisch nennen. Er ist aber in jedem Falle ein Ergebnis letzter Folgerichtigkeit. Er fordert besondere, aber für den Feinhörigen durchaus nicht schwierige Einstellung. Und er belohnt die Aufwendung der sinnlichen und geistigen Kräfte durch die unzweifelhaft tiefe Wirkung, die er hervorruft.

Daß Kleiber, der sich mit der Partitur vertraut gemacht hatte, aber auch ihr Wesentliches aufs stärkste mitempfand, der Hauptträger der Aufführung war, ist selbstverständlich. Aber sie zeigte einen Gleichklang von Szenischem, Dekorativem, Musikalischem, wie wir ihn sonst kaum erlebt haben. Die von *Aravantinos* entworfenen Bilder bewiesen, wie stark sich die Phantasie dieses Künstlers an der dankbaren Aufgabe entzündet hatte. Jede einzelne Szene war ihrem eigenen Charakter gemäß dekorativ gestaltet. Das Licht in seinem Schattierungen dynamisch verwertet. *Leo Schützendorf* als Wozzeck, die ganz neue und instinktstarke *Sigrid Johanson* als Maria; *Henke*, *Abendroth*, *Witting*, *Soot* und *Jessyka Köttrick* ergaben ein Ensemble, dessen Beweglichkeit und Einstimmigkeit durch *Hörth* geführt wurde.

Diese Wozzeck-Uraufführung fiel bereits in die ersten Tage des Interregnums, das nach der fristlosen Entlassung Schillings' eingetreten war. Immerhin muß man sie der Ära Schillings auf Rechnung setzen. Man muß diesem als Intendanten gewiß nicht einwandfreien, weil durch Entschlußunfähigkeit gehemmten Mann nachrühmen, daß er sich mindestens einer Richtung nicht entgegenstellte, die seinen innersten Neigungen nicht entsprach. Was nun folgt, ist in Nebel gehüllt. Eine Interessengemeinschaft der Staats- und der Städtischen Oper schwebt in der Luft. Zuletzt entscheidet immer die Persönlichkeit. Man wird sie hof-

fentlich zu finden wissen. Die Interessengemeinschaft zwischen den beiden Opernhäusern war ja in gewisser Beziehung schon verwirklicht. Die Fälle, in denen Sänger der Staatsoper nach Charlottenburg wanderten und umgekehrt, hatten sich gehäuft. Das Gastspiel *Michael Bohnens*, der in der Staatsoper den Kezal in der »Verkauften Braut«, den Hans Sachs in den »Meistersingern« und in Charlottenburg den Holofernes in Rezniceks Oper singt, ist ein neuer Beweis dafür.

Die Staatsoper hat gerade in den letzten Wochen besondere Geschäftigkeit bewiesen. Ein *Ballettabend* brachte Debussy, Respighi, Strawinskij als Ballettkomponisten. Es war ein Ehrenabend für *Terpis*. Dann wieder wird Verdis »Othello« dem Spielplan eingereiht. Hätte man es nur lieber nicht getan! Das Werk fordert einen Einsatz von Kräften, die vorläufig nicht zur Verfügung stehen. Die falsche Besetzung mit *Schlusnus* als Jago, *Soot* als *Othello*, die ganz schablonenhafte Ausgestaltung dieses ganz anderen Aufwandes bedürftigen »Othello« konnte nur verstimmen. Auch die Desdemona der *Delia Reinhardt* kam über Ansätze nicht hinaus. Und die musikalische Leitung *Georg Szélls* zeigte nicht Initiative genug, um eine Wandlung des Abends herbeizuführen.

Mit den künftigen Schicksalen der Berliner Oper, die in keinem Falle monopolisiert werden darf, wird auch das Schicksal einiger Kapellmeister verknüpft sein. *Adolf Weißmann*

BREMEN: Das große Ereignis der bisherigen Spielzeit war das Gastspiel der Musikalischen Bühne des *Moskauer Künstler-Theaters* unter der Leitung seines genialen Gründers *Nemirowitsch-Dantschenko*. Sie gaben Offenbachs unverwüstlichen Perichole und Lecocqs vergessenen Ange Pitou. Aber wie gaben sie es! Eine Disziplin, die jedem Statisten, jedem Choristen, jeder kleinsten Nebenrolle das Gefühl der Notwendigkeit gibt; eine musikalische Begabung, die in Rhythmus und Intonation unfehlbar ist; dazu ein stimmlich, körperlich und geistig ausgesuchtes Künstlerpersonal! Es ist der Sieg der genial inspirierten russisch-französischen Ensemblekunst über den undisziplinierbaren deutschen Individualismus. Der Schlendrian des gewöhnlichen deutschen Opernbetriebes kann nicht greller beleuchtet werden als durch solche Gastspiele. Unsere Oper brachte die Operette Gräfin Marizza und Hoffmanns Erzählungen heraus. Die Operette beherrscht den Spielplan und brachte wenigstens Geld ein. In Hoffmanns Erzählungen fehlte die Disziplin und das ästhetische Maß. Der Julietta-Akt ging innerlich aus den Fugen, weil die sonst so begabte *Maria Hartow* als Julietta das Ensemble rücksichtslos beiseite schob. Erst zu Weihnachten wurde der verödete Spielplan durch eine gelungene Meistersingeraufführung vorübergehend aufgefrischt. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Maurice Ravels »Galante Stunde« erfreute auch hier durch die zierlich klingende Artigkeit ihrer Partitur, die sich freilich einigermaßen an dem grob-eindeutigen Text Franc Nohains stößt. Die hübsche Wiedergabe der kleinen Oper unter *Fritz Cortolezis* mit *Wilhelmine Folkner*, *Richard Groß*, *Julius Wilhelmi*, *Josef Witt*, *Hans Baron* als behendem Solisten-Quintett war von günstigem Erfolge begleitet. Weniger gefiel die der »Galanten Stunde« nachfolgende Tanzpantomime Paul Hindemiths »Der Dämon« mit ihrer artistisch erklügelten Dämonie. *Helga Swedlund* und *Wilhelm Zeiller* waren die tüchtigen tänzerischen Protagonisten dieser ziemlich belanglosen Angelegenheit.

Cortolezis, seit Oktober in Breslau als Operndirektor installiert, hat sich jüngst auch als Komponist vorgestellt mit dem Dreiakter »Das verfemte Lachen«, zu dem Beatrice Dovskij (†) das historisch völlig konfuse, szenisch aber nicht undankbare Textbuch verfaßt hat. Erst die überaus liebenswürdige Komposition hebt aber das Libretto in die Sphäre der feinen komischen Oper. Sie hält etwa die Stilmitte zwischen »Der Widerspenstigen Zähmung« und »Der Rosenkavalier«, scheut weder die innige Melodik des Gefühlsüberschwanges, noch die herzhafte des von so vielen Gegenwartswerken selbst für lustige Themata streng verfemten Lachens. *Helmut Seidelmann* leitete die erste, der Autor selbst die zweite Aufführung. Beide hatten einen ungewöhnlich lebhaften Publikumserfolg, zu dem die mit dankbaren Gesangs- und Spielpartien bedachten Solisten — *Käte Heidersbach*, *Margarete Olden*, *Erika Stoß*, *Karl August Neumann*, *Alfred Roller*, *Alfred Glaß* — in einem sehr ansprechenden Ensemble das Ihrige redlich beitrugen. *Josef Turnau* leistete dem Werke eine aparte Rokoko-Inszenierung. Die erste Aufführung von »Tristan und Isolde« in diesem Winter versagte trotz der schönen Leistung des von Cortolezis geführten Orchesters. *Peter Unkel* hielt sich als Tristan wegen Indisposition in äußerster Reserve,

Gertrude Geyersbach zeigte mit ihrem ersten Versuch an der weiblichen Titelrolle, daß sie Gestalten dieses Formats weder stimmlich, noch gesangstechnisch gewachsen ist.

Erich Freund

BRÜNN: *Leoš Janáčeks* dreiaktige Oper »Šarka« hat hier kürzlich, nachdem bereits 38 Jahre seit ihrer Entstehung verflossen sind, ihre *Uraufführung* erlebt. Daß dieses Werk so lange unaufgeführt blieb, hat wohl seinen Grund darin, daß Janáček, durch die seinerzeitigen Differenzen mit dem Textdichter Julius Zeyler zwecks Überlassung des Buches verstimmt, die Ausführung der Partitur des dritten Aktes aufgab. Erst im Jahre 1918 wurde die einst verweigerte Benützung des Textbuches durch die Erben des inzwischen verblichenen Dichters gestattet. Allein jetzt fühlte Janáček keinen Zusammenhang mit diesem Stoff, den er als Dreiunddreißigjähriger in glutvolle Musik getaucht hatte, und überließ die Fertigstellung der Partitur des letzten Aktes seinem Schüler *Oswald Chlubna*, der, den Intentionen des Komponisten getreu folgend, seine Aufgabe mustergültig gelöst hat. Wenn man bei diesem Frühwerke Janáčeks von Schwächen reden will, so sind solche fast nur in dem Textbuch Zeylers auffindbar, das die Bühnenvorgänge in loser, unlogischer, ja oft undramatischer Weise aneinanderfügt. Jedoch um all dies scheint sich Janáček wenig gekümmert zu haben, für ihn galt es in erster Linie, Musik für ein nationales Drama zu schreiben, eine Musik, die frei von jeder Problematik ihren Weg zum Herzen des andächtig lauschenden Zuhörers nimmt. Gleich das kurze, stimmungsvolle Vorspiel, das unmittelbar in die erste Szene überleitet, ist in seinem architektonischen Aufbau, der blühenden Melodik und Harmonik ein Meisterstück Janáčeks. Der erste Akt selbst, es handelt sich um das erste Zusammentreffen des Paares Šarka und Ctirad am Grabe Libuschas, bringt uns eine Fülle von genialen Einfällen. Am besten sind hier Janáček die Szenen Ctirads gelungen, wo sich seine enorme Musikalität am deutlichsten bemerkbar macht. Auch der zweite Akt ist in musikalischer Hinsicht gelungen und überrascht uns gleich in der ersten Szene mit dem wunderbaren Gesang Šarkas. (A-dur $^3/_8$.) Das folgende Liebesduett Šarka-Ctirad ist mit Rücksicht auf den dramatischen Fortgang der Handlung knapp gefaßt und zu keinem lyrischen Ruhepunkt ausgestaltet. Es ist in der Form eines dreiteiligen Liedes mit anschließender Coda geschrieben und gehört mit den deutlich an Wagner gemahnenden Nonenakkordwirkungen zu den individuellsten Einfällen der Partitur. Der dritte Aufzug, die Trauerfeier für das im Tode vereinigte Liebespaar auf dem Vyšehrad, mutet oratorienmäßig an und findet mit dem letzten Erklingen von Šarkas Liebesmotiv seinen mildversöhnenden Abschluß. Werk und Aufführung mit *Hanna Pirk* und *Emil Olšovsky* in den Hauptrollen fanden unter der trefflichen Leitung *Fr. Neumanns* denkbar freundlichste Aufnahme.

Franz Beck

DANZIG: Knapp bemessener Raum zwingt zur Sammlung auf Wesentlichstes. *Cornelius Kun*, Danzigs Operndirektor, hat trotz zahlreicher sachlicher und unsachlicher Hemmungen innerhalb des vorweihnachtlichen Vierteljahrs Danzigs Oper ein neues und charaktervolles Gesicht aufzuprägen verstanden. Weniger in der absoluten Anzahl als durch die künstlerische Güte der Aufführungen, die fast durchweg Neueinstudierungen von Grund auf waren und von denen namentlich aufhorchen ließen: »Die Meistersinger« mit dem blendenden Walther Stolzing *Bruno Korells*, Puccinis »Bohème«, »Der Fliegende Holländer« (Titelpartie: *Paul Bresser*, Senta: *Anna Liesa Mattson*), Wolf-Ferraris »Susannens Geheimnis« unter Leitung des grundmusikalischen, zwar noch etwas jugendlich-eckigen, jedoch nicht der persönlichen Note entbehrenden und im vorliegenden Fall die klangsinnlich-rhythmische Seite des Operchens glücklich herausarbeitenden *Bruno Vondenhoff*, Puccinis »Gianni Schicchi« und Busonis musikalisch blutvoller »Arlecchino«, nicht zuletzt Pfitzners »Christelflein«. Die »Aufwertung« unserer Oper begann Kun mit gründlichster künstlerischer Disziplinierung von Chor und — in bewundernswertem Grade — von Orchester. Das bisher Erreichte ist nun leider durch das große geldliche Defizit des Theaters schwer gefährdet: der städtische Zuschuß von 313 000 Gulden wird voraussichtlich um eine halbe Million überschritten werden, so daß der völlige Fortfall unserer Oper für den Herbst erwogen wird.

Walther Vetter

DÜSSELDORF: Ende November waren fünfzig Jahre seit der Eröffnung des »Neuen Hauses« verflossen. In patriarchalischer Ruhe harrt es des nun wohl noch recht fernliegenden Tages, da es einem würdigen Neubau weichen soll. Zur Feier des Jubeltages

wurde u. a. jenes Werk neueinstudiert, mit dem diese Stätte einst geweiht worden war: Beethovens »Fidelio«. Der harmonisch verlaufenen Aufführung gaben Bühnenarchitekturen von *C. T. Pilartz* einen eindrucksvollen Rahmen. Nach reichlich langer Pause kam *Franz Schreker* endlich wieder zu Wort: »Die Gezeichneten« wurden von *Erich Orthmann* und *Alexander d'Arnals* sehr tüchtig geführt; eigene Kräfte traten hierbei günstig in Erscheinung. *Heinz Hille* inszenierte die »Meistersinger«, besonders in der Festwiese, mit glücklicher Hand. Einen Höhepunkt bildete der von Erich Orthmann geleitete, seit Jahren schmerzlich vermißte Verdische »Othello«.

Karl Heinzen

GENUA: Während in Italien keine einzige Stadt eine ständige Oper hat (nicht einmal die Scala in Mailand ist als solche anzusprechen!), »tröpfelt« es von Zeit zu Zeit in den größeren Städten für ein paar Wochen. In irgendeinem passenden (oft auch nicht!) Theatergebäude läßt sich ein Opernthespiskarren mit ad hoc zusammengewürfeltem Solisten- und Chorpersonal häuslich nieder und kündigt ein halb Dutzend der gangbarsten Opern an. Es ist verwunderlich, was bei dieser Art von Betrieb, wobei sich Dirigent und Personal oft kaum ein paar Tage kennen, im allgemeinen für musikalisch abgerundete Aufführungen herauskommen. So hörte ich vor kurzem eine famose Vorstellung des »Kleinen Marat« von Mascagni, die weitaus erfreulicher war als das prätentiöse, in Deutschland mit Recht obsolete Werk.
Die eigentliche Stagione lirica im Teatro Massimo Carlo Felice begann diesmal kurz vor Weihnachten mit *Franchettis* schwächlichem Jungendwerk *Asraël.* Als erste »Novität« kommt Anfang Januar zum erstenmal der »Rosenkavalier« heraus. Er wird, wie hierzulande üblich, vier- bis fünfmal nacheinander gespielt und dann Genua im günstigsten Falle vielleicht in zirka 15—20 Jahren wiedersehen.

Fr. B. Stubenvoll

GERA: Händels Oper »Siroe«, die am 5. Februar 1928 auf ein Alter von 200 Jahren zurückblickt, erlebte ihre *Uraufführung* in deutscher Sprache am ersten Weihnachtsfeiertag im Reußischen Theater zu Gera, und zwar unter starkem und dankbarem Beifall des sehr gut besetzten Hauses. Händel hat in diesem Werke, das das verzweifelte, schließlich von Erfolg gekrönte Ringen des persischen Königssohnes Siroe gegen seine Widersacher schildert, einen der beliebtesten Operntexte seiner Zeit verwendet, den der junge Dichter Metastasio lieferte. Generalmusikdirektor *Ralph Meyer*, der die musikalische Einrichtung und Übersetzung nach der italienischen Originalpartitur der Händel-Gesellschaft besorgt hatte, führte das ausgezeichnete Orchester mit vorbildlicher Ruhe und Sicherheit. Sechs Künstler — *Alfons Eccarius*, *Hermann Reichert*, *Gertrud Rünger*, *Berta Hügli-Schallenberg*, *Armella Kleinke* und *Karl Heinz Barth* — liehen Händels Werk ihre künstlerische Meisterschaft unter glänzender Lösung ihrer Aufgaben. Die Aufführung, ein Muster von Geschlossenheit, um die sich auch als Spielleiter *Hanns Schulz-Dornburg* verdient gemacht hat, konnte die Ansicht, die Wiederbelebung Händels als Opernkomponisten habe lediglich historische Bedeutung, gründlich widerlegen.
Eine zweite *Uraufführung* bescherte uns der letzte Tag des Jahres: das Tanzspiel mit Chor »*Barabau*« von *Vittorio Rieti*, zu dem *Kochnitzky* den Text lieferte. Die Handlung hat ebenso wie die Musik einen stark parodistischen Einschlag. Sie spiegelt einen Ausschnitt aus dem Leben des Bauern Barabau wieder, der mit seinem Reichtum sozusagen der Götze des Dorfes ist und sich von einem Schlaganfall, den ihm wüste Szenen im Dorfe bereiteten, wieder erholt. In der hübschen, nicht über ein erfreuliches Mittelmaß hinausgehenden Musik sind am effektvollsten der Trauermarsch und die vier-, zuweilen fünfstimmig gesetzte Elegie für a cappella-Chor, ein Kanon, der in der alten Kirchenmusik sein Vorbild hat. *Yvonne Georgi*, die auch unter den Solotänzerinnen hervorragte, hatte die Choreographie mit trefflicher Einfühlung besorgt, und *Albert Bittners* sichere musikalische Leitung war bedeutsam und wertvoll wie immer. Interessant war die Einführung eines Gesangschors, der an den wichtigsten dramatischen Stellen die Vorgänge auf der Bühne beschreibt. Was er bot, war fein geschliffen und klangschön.
Außer diesem Tanzspiel, das einen heiteren Auftakt zur Neujahrsfeier bot, wurde zum erstenmal die Buffo-Oper »Mavra« von *Igor Strawinskij* gegeben. Auch hier traf die Aufführung den durch die Musik bedingten Darstellungsstil glänzend. Zwischen beiden Werken spielte das Orchester Tanzstücke aus der Oper »Nusch Nuschi« von Paul Hindemith, auch einem »Neutöner«, für den man hier immerhin Interesse zeigte. *Carl Zahn*

GRAZ: Statt von erfolgreichen Uraufführungen ist leider bloß von Krisen zu berichten: Krisen, an denen die hiesige Oper seit dem Kriege krankt. Kaum hat sich *Theo Modes*, der neue Direktor, ein wenig eingearbeitet, wird das Theater schon wieder ausgeschrieben. Der Einreichungstermin ist schon längst zu Ende, und man hört gerüchtweise, daß Bewerber von Rang und Namen sich gemeldet hätten. Aber nach wie vor wird ein großes Geheimnis aus dieser Angelegenheit gemacht, damit auf keinen Fall irgendein fachlich Orientierter dazu rechtzeitig Stellung nehmen kann, und nach wie vor — unbelehrt durch trübe Erfahrungen — wird die Entscheidung so lange wie möglich hinausgeschoben, damit der neue Mann kaum rechtzeitig ein treffliches Ensemble verpflichten kann. Daß unter den geschilderten Umständen Lust und Liebe, Neues zu bringen, fehlt, darf nicht wundernehmen. Eine gute Neuinszenierung des »Don Juan« ist allein erwähnenswert.

Otto Hödel

HALLE a. S.: Unser Opernensemble hat eine durchgreifende Änderung erfahren, aber die Kritik kann leider nicht allen neugewonnenen Kräften, die meist ohne Probespiel verpflichtet wurden, das Reifezeugnis für unsere Bühne ausstellen. Die Nähe von Leipzig, Dessau und Weimar verpflichtet, wirkliche Kräfte zu gewinnen, die auf die weitere Umgebung magnetisch wirken. So ließen die Aufführungen des »Tannhäuser«, des »Troubadour«, des »Glöckchen des Eremiten« und der »Fledermaus« Bedenken und neue Wünsche aufsteigen. Unserem Generalmusikdirektor *Band* gilt das Wort: »Suche treu, so findest du«. Ein Lichtblick in dem jetzt auf unserer Opernbühne herrschenden Nebel war einzig und allein die Aufführung vom »Intermezzo«. Das mehr durch Farbenreichtum und -pracht als durch wirklichen musikalischen Gedankengehalt sich auszeichnende letzte Bühnenwerk von Richard Strauß erlebte hier eine geradezu glänzende Wiedergabe. Besonders verdient machten sich *Leonore Welff* (Christine), *Fritz Kerzmann* (Rob. Storch), *Charlotte Strempel* (Anna), *Marcell Wittrisch* (Baron Lummer) und nicht zuletzt *Erich Band*, der dem Werk die rechte Note gab und mit dem Orchester Wunderdinge verrichtete. *Martin Frey*

HAMBURG: Vor Jahresschluß haben im Stadttheater (im Filialraum am Millerntor) stärkeren Anteil des anspruchsvollen Opernpublikums nur die Gastspiele von *Lotte Lehmann* (diese selbst als Tosca auf einem ihr sonst fernliegenden Gebiet) und *Wilhelm Buers* geweckt. Die Verpflanzung des »Lohengrin« aus dem alten Hause auf die kleine Interimsbühne erwies sich mit der dürftigen Szenik und sogar mit etlichen mangelhaften Kräften als fragwürdiges Unternehmen. Unter dem Intendanten *Leopold Sachse* erlebte, szenisch mit Einschaltung primitiv agierender »Bewegungs-Chöre« in die ehernen Gesetze Glucks, dessen »Iphigenie auf Tauris« eine wenig anregende Darstellung, unter Benutzung der Bearbeitung (und Verdeutschung — die sich in den Arienanfängen aber der alten Fassung anschließt und kaum einen Vorteil bedeutet), die ihr in Weimar vor dreieinhalb Jahrzehnten *Richard Strauß* für dortige Gebrauchszwecke gegeben. Auch abgesehen von hinzukomponierten Stellen (besonders gegen das Ende) ist das dramaturgische Verfahren Straußens, der wichtige und triebfähige Momente des Gluck-Originals ausschaltete, kein förderndes. Die Anteilnahme des Publikums erwies sich bei so viel szenischen und redaktionellen Irrtümern bei den Wiederholungen als matt. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Clemens v. Franckensteins dreiaktige Oper »Li-Tai-Pe« (Text von *Rudolph Lothar*) fand eine sehr warme und herzliche Aufnahme. Aus der an schönen lyrischen Stellen reichen Partitur sprechen Geist und Geschmack; auch feine neue Klangkombinationen überraschen. Der dramatische Impuls erhebt sich nicht über Gewohntes, woran allerdings die etwas harmlose Handlung, der gestrafftes Spiel und Gegenspiel fehlen, die Hauptschuld trägt. Überaus geschickt sind die eingestreuten Lieder aufgebaut, durch Steigerung fesselnd und durch Wohllaut bestrickend. Die Aufführung unter der musikalischen Leitung von *Ferdinand Wagner* hatte Glanz, Frische und Kraft. Die prächtigen, Raumausdruck formenden Bühnenbilder, in Farbe und Plastik chinesischen Kunstwerken abgelauscht, sowie das organische, aus der Musik geleitete Bewegungsspiel, verrieten die meisterliche Gestaltungssicherheit des Oberspielleiters *Otto Krauß*, der von *Emil Burkard* und *Margarate Schellenberg* aufs beste unterstützt wurde. Die Vertreter der Hauptpartien: *Wilhelm Nentwig*, *Malie Fanz*, *Franz Schuster*, *Rudolf Weyrauch*, *Else Blank* und *Hermann Wucherpfennig*, ein Ensemble schöner Stimmen, boten in Gesang und Spiel ganz Hervorragendes. *Anton Rudolph*

KASSEL: Unsere Stadt erlebte nach all den revolutionären Gesundungsversuchen endlich die Verjüngung seiner künstlerischen Provinzialsphäre, so daß ihre Strahlen nun auch langsam bis in die Weltmärkte dringen. Allerdings datiert diese nicht unmittelbar von dem Amtsantritt des neuen Intendanten *Paul Bekker*, sie kündigte sich schon im Ausklang der verflossenen Spielzeit an, die uns mit einem in echt russischen ausdrucksstarken Farbenwundern (nach *Gutzeit*-Entwürfen) getauchten, lyrisch verinnerlichten Mussorgskijschen »Boris Godunow« (unter *Zulauf*) und der schlichten Musikmärchen-Bescheidenheit Julius Weismanns in seinem »Schwanenweiß« (unter *Robert Laugs*) für die sonstige Tatenleere entschädigte. Bekker, der ehemals gefürchtete Musikkritiker und Neutöner-Ästhetiker, neugierig beargwöhnt, mißtrauisch oder erwartungsvoll kommentiert, bewitzelt und interviewt, überraschte Gegner und Freunde mit der edellinig, heroisch-packend herausgearbeiteten Erstaufführung des »Armen Heinrich« (*Eynar Forchhammer*), mit dem Pfitzner zum erstenmal auf der Kasseler Bühne erschien (!), und einer modernes Empfinden mit barockem Zeitgeist in Szenenbild, Regie und Darstellung stilsicher ausgleichenden Neueinstudierung von Glucks »Armide«, wunderbar vertieft durch *Beatrice Sutter-Kottlars* ergreifendes Menschentum. Kulturhistorisch interessante, gelungene Versuche brachte er mit den vormittäglichen Kammeropern: Cimarosas »Heimlicher Ehe«, Schenks »Dorfbarbier« und einem Rameau-Ballett, das der Atonaliker *Ernst Křenek* textlich und instrumentell geschickt aufgefrischt hatte, als gesungenes Marionettentheater auf dem Theater, das in seiner gedrungenen Einfachheit der Wiedererweckung des verloren gegangenen gesanglichen und mimischen Formgefühls dienen soll.

Gustav Struck

LEIPZIG: Gounods Margarethe ist in *Brechers* musikalischer Darstellung und *Brügmanns* Inszenierung zu einem kleinen Sondererlebnis geworden. Brecher hat dem mondän-tiefen Werk des Franzosen nicht nur eine neue Übersetzung sondern ein großes Opfer an Fleiß, Sorgfalt und ernsthafter Studierkraft angedeihen lassen. Brügmanns Spielregie gab der Oper ein unerwartet eigenes Gesicht. Da war volkhafte Ursprünglichkeit in den konventionellen Formen der Großen Oper. Da war irgendwie deutsche Innigkeit; Stimmungszauber in der Kulisse; Humor. Schöne Bilder im allgemeinen. Weniger schöne Stimmen auf der Bühne. Doch wurde das Ensemble der Damen *Ilse Kögel*, *Kraemer-Bergau*, der Herren *Lißmann* und *Fleischer-Janczak* den Forderungen Brechers hinsichtlich der künstlerischen Diktion in hohem Grade gerecht. Im ganzen ein Gewinn für das Repertoire, ein Erfolg, der sich etwa an die schönen Darstellungen der »Lustigen Weiber« und des »Fra Diavolo« anreiht.

Hans Schnoor

MANNHEIM: Unsere Oper, die einst in vielen Dingen voranging, die Wagners Nibelungenstücke nicht rasch genug nach Bayreuth bringen konnte, die Hermann Goetzens »Widerspenstige« und »Francesca« zuerst auf die Bühne stellte, an deren Spielplan man ehemals ablesen konnte, was gut und schön war an der gesamten Musikdramatik, unsere Oper ist ein recht bequemes Institut geworden. Die ersten Monate des neuen Spieljahres flossen dahin und aus dem trägen Blutkreisumlauf ihrer monatelangen Ruhe entsprossen naturgemäß nur karge Ergebnisse. Der Wagnersche »Tannhäuser« erschien neustudiert. Zugleich rückwärts revidiert. Denn die vormals gewählte sogenannte Pariser Einrichtung war wiederum aufgegeben. Zugunsten der schlichteren, ursprünglichen Fassung. Jules Barbiers und Jacques Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen« ließen eine fast gänzlich erneute Rollenbesetzung auf ihrer effektvoll herausgeputzten Szene sehen.

Nachdem wir uns nun monatelang mit diesen beiden Ereignissen, denen ein inoffizieller Verdi-Zyklus assistierte, zufrieden geben mußten, erschien endlich im November *Julius Weismanns* zartes Operngebilde, die phantastische Musikblüte »Leonce und Lena«. Mit ihr das Werk eines in badischen Landen lebenden Musikers. Eines feinen Kopfes, eines sinnigen und poetisch leicht anregbaren Töneschmieds, aber zugleich das Werk eines Tondichters, dem doch die rechte warme Theaterblutwelle mangelt, ein Werk aus lauter hübschen mimosen Kammermusikeinfällen zusammengefügt, aber ohne die eigentliche unentbehrliche dramatische Animalität. Man weiß, daß Georg Büchners satirisches Lustspiel dem Komponisten als Unterlage gedient hat. Eine Unterlage, ebensowenig bequem für den Musiker, wie Borngräbers Mysterium »Die ersten Menschen« dem begabten und frühverblichenen *Rudi Stephan* zum Heile wurde. Hier, in dieser zweiten Neuheit, wurde man das Recken und Sichdehnen einer starken Bega-

bung gewahr, die zunächst dem ganz auf Tristan-Harmonik und Parsifal-Thematik eingestellten Orchester ihre schönsten Geheimnisse zuflüstert. Die Singstimmen spielen vorerst noch eine Rolle zweiten Ranges. Aber welche Fülle der Gesichte in dem Gewoge der orchestralen Massen! Was haben wir da an positivem kompositorischen Vermögen verloren, verloren in der ersten Entwicklungsspanne eines jungen Menschenlebens!
Ein anderer, ein aktueller Verlust durchrüttelt unser gegenwärtiges Opernleben. Der fleißige und unermüdlich strebsame Kapellmeister des Nationaltheaters *Werner v. Bülow* ist während der letzten Probentätigkeit für Weismanns Oper plötzlich von der Erdenbühne abberufen worden. Der junge Musiker hat sich faktisch im Dienste der Kunst zu Tode gerackert. Er starb in den Sielen. *Richard Lert* brauchte nur die Früchte seines Fleißes in Empfang zu nehmen, und Julius Weismanns Oper konnte unbehindert ihren Lauf nehmen. Für Rudi Stephans Erstling und zugleich Letzling trat dagegen der Generalmusikdirektor unserer Oper gleich von vornherein als legitimer Führer ein. Doch war es nicht wohlgetan, der Oper »die Musik für Orchester« Stephans' vorausgehen zu lassen, weil man mit ihr der ersten Szene des Musikdramas ihre Eindruckskraft unterbunden hatte. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Max Ettinger hat mit seiner einaktigen Oper »Juana« nun auch in München Einzug gehalten. Georg Kaisers stark intellektuell konstruiertes Buch mit dem alten Enoch Arden-Motiv fand in Ettinger einen tiefschürfenden Vertoner. Die nicht leicht eingängige, modulatorisch frei und kühn gehaltene Musik, die das Schwergewicht in die Singstimmen verlegt, ist etwas grüblerisch geraten, trägt aber durchaus persönliches Gepräge und zeugt überall von Ettingers großem Können. Die von *Karl Böhm* umsichtig geleitete Aufführung mit *Leone Kruse*, *Nikolai Reinfeld*, *Erik Wildhagen* und *Karl Seydel* fand sehr freundlichen Beifall. Von den Vorstellungen eines Pfitzner-Zyklus ist die Neueinstudierung des »Palestrina« bemerkenswert. Die neue szenische Gestaltung durch *Max Hofmüller* weicht nicht unwesentlich von dem bisherigen Bilde ab, namentlich im 2. Akt, fast immer aber zum Vorteil einer unmittelbareren Bühnenwirkung. *Karl Elmendorff* war ein feinfühliger, mit Pfitzner wohlvertrauter musikalischer Leiter. Die beiden neubesetzten Hauptrollen des Palestrina und Borromeo hatten in *Fritz Krauß* und *Wilhelm Rode* zwei hervorragende Vertreter. *Willy Krienitz*

PARIS: Nachdem die Opéra Comique die Hundertjährigkeit von Boieldieus »Weißer Dame« durch eine Festvorstellung gefeiert hatte, brachte sie die *Uraufführung* der vieraktigen Oper »Le Joueur de viole«, deren Text und Musik von *Laparra* stammt. Die im Mittelalter spielende, ein wenig an Hoffmann erinnernde phantastische Erzählung behandelt die Geschichte eines Künstlers, dem die Liebe sein Lebenswerk verwirklichen hilft. Die vier Saiten der Viola symbolisieren den Frühling und die Liebe, den Sommer und den Glanz, den Herbst und den Schmerz, den Winter und den Tod. Der Dichterkomponist versetzt uns durch alte Liederthemen allmählich in die volkstümliche Atmosphäre des Mittelalters, er schildert im zweiten Akt das Milieu des Hofes mit seinen Rivalitäten, führt uns im dritten in das Sterbezimmer des alten Geigenbauers und zeigt im letzten die Phantastik einer Palastfestlichkeit, auf der der Violenspieler sich die junge, ihm untreu gewordene Geliebte zurückerobert, um mit ihr in den Tod einzugehen, in dem Augenblick, da die vierte Saite seines Instrumentes reißt. Zweifellos mangelt es dem Text an Durchsichtigkeit, wodurch die Musik besser unterstützt worden wäre, und seine Romantik erscheint ein wenig verblaßt. Aber man weiß seit der »Habanera«, daß der Komponist mit Vorliebe dem Symbol nachspürt. Man kann seinen Gestalten vorwerfen, eher Abstraktionen als Wesen mit pulsierendem Leben zu sein. Das Werk wurde übrigens geschmackvoll und harmonisch inszeniert. — Das neu hergerichtete Theater Marigny in den Champs Elysées ist mit einem neuen, hübsch herausgeputzten Werk André Messagers, »Monsieur Beaucaire«, eröffnet worden, und im Theater Edouard VII. wurde ein »*Mozart*« von *Sacha Guitry* mit Musik von *Reynaldo Hahn* und ... von Mozart aufgeführt. Hier konnte man feststellen, wie auch das weniger musikalische Publikum immer mehr Geschmack an den Werken des genialen Salzburgers findet. Es ist jedoch bedauerlich, daß der Autor die Historie so stark verballhornisiert hat (die Handlung spielt zu Ende des zweiten Aufenthaltes Mozarts in Paris im Jahre 1778). *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Die Erstaufführung von Mozarts Don Giovanni als heiteres Drama in der Münchener Bearbeitung Hermann Levis unter *Schmidt-Belden* gelang musikalisch recht

gut; die stilisierte Inszenierung wirkte ernüchternd und unverständlich. Verdis Othello unter *Karl Reise* hatte ebenfalls unter der gegenwärtig mehr als genug hier bevorzugten Stilbühne zu leiden, während der Fliegende Holländer *(Alfred Fischer)* unter der Spielleitung des Intendanten *Immisch* in altbewährter Gestalt erschien. Der Rosenkavalier bewegte sich in der mittleren Linie, war im ersten und dritten Bild gut, versagte aber im zweiten, weil der Prunk von Faninals Stadtpalais nicht im geringsten angedeutet war. Die Stilbühne übersieht nur zu oft die einfachsten Forderungen der Dichtung, mit der sie jeden inneren Zusammenhang verliert. Von Gastspielen ist *M. Reinhardts* »Internationale Pantomimengesellschaft« mit der »Grünen Flöte« zu Mozarts Musik zu erwähnen. Die glanzvolle Aufmachung als »Chinoiserie« d. h. Chinesisches in Rokoko und drei Farben Schwarz-Gold-Silber und die hochkultivierte Tanzkunst von *Katta Sterna*, *Maria Solweg* und *Ernst Matray* können über die Wertlosigkeit dieser Spielerei nicht hinwegtäuschen. Durands altes »Spiegelbild«, getanzt von K. Sterna und M. Solweg, steht künstlerisch viel höher. Eine Geschmacksverrohung sondergleichen ist das Straßenbild »Broadway«, das auf einer ernsten Bühne nicht geduldet werden sollte! Um so reiner und anmutiger erschien *Edith v. Schrenck* in ihren Tanzdichtungen, die ohne jeden äußeren Aufwand nur auf körperlicher Ausdruckskunst beruhen. Die »Musikalischen Komödien« *Dr. Fischers* erwiesen sich als ein entzückendes Spiel, in dessen Mittelpunkt die überwältigende Komik von *Claire Jache* stand.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Bei dem in Stuttgart am Landestheater zur *Uraufführung* gelangten »Mysterium von der Geburt des Herrn« (in 7 Begebenheiten) mit Musik von *Wilhelm Kempff* hat man zwischen Spiel und Musik insofern zu unterscheiden, als das Bühnenstück nach mittelalterlichen Vorlagen vom Bearbeiter Hans Thörner eingerichtet worden ist, zum Teil in engem Anschluß an die alten Spiele, jedoch mit Hervorheben des religiösen Moments, während der Komponist eine Neigung zum Altertümeln nicht anders aufkommen ließ, als daß er der Choralweise den notwendigen Raum gewährte. Sonst herrscht Übereinstimmung in dem weichen und milden Ton, der sowohl der Musik als der Dichtung eignet, wobei das künstlerische Schwergewicht in den klaren, auch weihnachtlich-fröhlichen, sehr fein gestalteten Musiknummern zu suchen ist. Kräftige Holzschnittart ist Kempffs Sache nicht, und so kommt es, daß trotz des vielen Schönen und Zartinstrumentierten, das hier zu genießen ist, doch das Verlangen nach kernigen, in sich gefestigten Themen bestehen bleibt. Im gesanglichen Teil wenig anspruchsvoll gehalten und auch mit einfachen szenischen Mitteln sich begnügend, dürfte dieses Mysterium, das allerdings gute Kräfte im Orchester braucht, hauptsächlich für solche Aufführungen bestimmt sein, bei denen dem schlichten Empfinden einer andächtig gestimmten Gemeinde Rechnung getragen wird. Am Orte seiner Uraufführung wurde das Spiel von Angehörigen der Hochschule für Musik (Lehrern und Schülern) unter Leitung des Komponisten gegeben, das Szenische überwachte *Otto Erhardt*.

Alexander Eisenmann

WIESBADEN: Die Neuinszenierung des Don Giovanni, mit Spannung erwartet und durch den Besuch einer Anzahl Theaterprominenter von auswärts besonders gewürdigt, gestaltete sich zu einem großen künstlerischen Erfolg. *Carl Hagemanns* Regieidee, die — mit bemerkenswerten Textverbesserungen versehene — Oper ganz auf Barock abzustellen, rechtfertigte u. a. die Wiederaufnahme des sonst verpönten Schlußsextetts. Bühnenbilder und Kostüme hatte *Ewald Dülberg* mit erlesenem Geschmack entworfen. *Otto Klemperer*, den wir leider wieder einmal für längere Zeit nach Rußland und Amerika entlassen mußten, erfüllte, die Rezitative selbst begleitend, den Orchesterpart mit hinreißender Klangschönheit. Leider stand das Solopersonal, namentlich in den Frauenstimmen, nicht auf gleicher Höhe, jedoch verdienen *Fritz Krenn* (Don Giovanni), *Franz Biehler* (Leporello), sowie *Ludwig Hofmann* (mit *Alexander Nosalewisz* in der Rolle des Comthur alternierend) besondere Anerkennung. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Die stilleren Wochen um Weihnachten herum haben doch ein paar interessante Neuaufführungen gebracht. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* unter der Leitung von *Heinz Unger* macht die Berliner mit dem dritten Klavierkonzert *Serge Prokofieffs* bekannt. Es erhält sofort den Beifall des vollen Saales. Prokofieff, nach Strawinskij der charakteristischste Vertreter des Russentums, setzt

zwar überall Lebenskraft und Können ein, selten aber in so glücklicher Weise wie in seinem dritten Klavierkonzert, das den großen Vorzug hat, im solistischen wie im orchestralen Teil gleich durchgefühlt und durchgestaltet zu sein. Man spürt die innere Beziehung zu dem Instrument, die kecke Lust am Scherzohaften; ein mittlerer Variationenteil zeigt das Russische in der Verfeinerung. Immer wieder überrascht ein rhythmischer und klanglicher Einfall; auch das Gegensätzliche in den Rhythmen regt an. Ein paar schwache Stellen von koloraturhafter Redseligkeit, zumal im letzten Satze, fehlen nicht. Aber dieses dreisätzige Werk Prokofieffs ist wohl das beste Klavierkonzert, das seit Jahren geschaffen worden ist. Es ist frei von jeder dogmatischen Verkrampftheit und gibt dem Spieler, was des Spielers ist. *Heinz Jolles*, sonst leicht verträumt und der unmittelbaren Wirkung abgeneigt, ließ sich diesen Anlaß zur Betätigung seines Temperamentes nicht entgehen. Er gab uns den Schein des Russischen. Es ist aber zu sagen, daß er durch die Orchesterbegleitung, die eben hier mehr als Begleitung sein soll, mehr gehemmt als gefördert wurde. Auch Ravels »Valse«, das artistische Meisterstück Ravels, wurde nicht mit ebensolcher Meisterschaft in Klang übertragen.

Einen großen Abend schenkte uns *Furtwängler* mit seinem 7. Philharmonischen Konzert. Die Neuheit, *Paul Hindemiths* Konzert für Orchester, stand als Krönung des Programms am Ende. Ein echter Hindemith, ungestüm in seinem Rhythmus, frei in seiner polyphonen Gestaltung, die bald kammermusikalisch, bald vollstimmig ist. Mögen auch gewisse Keime von Innerlichkeit auftauchen, es ist doch in erster Linie das Lebenskräftige dieser Musik, das bis zum Lausbübischen geht, dem der unmittelbare Erfolg zu danken ist. Willkommener Anlaß, den Ausdruck deutscher mit dem russischer Vitalität zu vergleichen. Aber derselbe Furtwängler, der Hindemith zur stärksten Wirkung brachte, war auch der feinsinnigste Sachwalter Mozarts.

Oskar Frieds Konzerte mit dem Berliner Sinfonieorchester regen auch weiter durch Debussy und Ravel-Aufführungen an. Die Weihnachtszeit aber brachte den Besuch des klanglich vollkommenen *Londoner Streichquartetts* mit einem gründlichen, allzugründlichen Beethoven-Programm und die feierliche Aufführung des Weihnachtsoratoriums durch die *Singakademie*.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Daß die schlimmsten Wirtschaftskrisen überwunden sein dürften, spürt man an den Solistenkonzerten kaum. Interesse und Besuch des Publikums läßt sehr zu wünschen übrig. Bei außerordentlichen Erscheinungen, wie den Pianisten *Artur Rubinstein*, *Ponishnoff* und *Smeterlin* ist das besonders zu bedauern. Nur wenige Künstler haben hier ihr treues Publikum. Zu ihnen gehört *Ilona Durigo*, *Dirk Schäfer*, das *Böhmische Streichquartett*. Der vortreffliche Geiger *Aranyi* hat sich auch schon Namen und Gemeinde geschaffen. Die großen Orchesterkonzerte begegnen weit stärkerem Interesse. Das *Concertgebouw-Orchester* steht augenblicklich unter Leitung von *Pierre Monteux*, der jetzt hier, wie vordem in Boston, als Nachfolger *Karl Mucks* wirkt. Meisterlicher Fachmann, vornehmer Musiker und Virtuose von Rang, ist er fraglos der beste unter den wenigen französischen Dirigenten der Zeit. Schlechthin vollendet war seine Wiedergabe der Fantastique von Berlioz, der er klassische Größe gab. Als Strawinskij-Spezialist bot Monteux eine bedeutsame Petruschka-Aufführung. Von den zahlreichen Novitäten, die er brachte, nennen wir die London-Sinfonie von Vaughan Williams, Bartóks Tanzsuite und des Amerikaners Carpenter »Concertino« mit *Lucien Wurmser* am Klavier. *Willem Andriessen* spielte de Falla's »Nuits dans les jardins d'Espagne«, *Paul Wittgenstein* mit wärmstem Erfolg Straußens »Parergon«, *Béla Bartók* seine Rhapsodie op. 1. Neu für Amsterdam war auch Debussys »Pelléas et Mélisande« in Konzertform und Dvořaks liebenswürdig-blasse zweite Sinfonie. Der 1921 verstorbene Holländer Alphons Diepenbrock hat in einer Ouvertüre zu Aristophanes' »Die Vögel« sein Bestes gegeben und verdiente durch sie und noch manches andere europäischen Ruf. Aber diese Kunst, eine zarte und sehr persönliche Synthese von Debussy und Mahler, steht so außerhalb aller Tagesströmungen und -bedürfnisse, daß sie leider zu wenig beachtet verhallt. Kaum ein größerer Kontrast als zwischen Diepenbrock und *Erich Wolfgang Korngold*, der als Gast des »Concertgebouw« persönlich für seine Werke eintrat. Als Dirigent und Pianist bot er einen Überblick über sein reiches Schaffen und hatte vor allem mit der musikantischen Suite »Viel Lärm um Nichts« und dem blühenden Klavierquintett Erfolg.

Rudolf Mengelberg

BASEL: Mit der Interpretation seines eigenen Klavierkonzerts errang sich *Igor Strawinskij* einen sensationellen Erfolg, dessen

innere Ursachen sicherlich weniger im allgemeinen Verständnis der modernen Tendenzen, als im suggestiv wirkenden Reichtum des Rhythmischen und in der virtuosen Art der Darstellung zu suchen war. Fesselnd wirkten in den Sinfoniekonzerten besonders Richard Strauß' »Don Quichotte«, dessen großzügige Ausdeutung durch *Hermann Suter* durch die ausgezeichnete Mitwirkung des Cellisten *Hermann Beyer-Hané* bedeutende Förderung erfuhr. Etwas blaß, aber immerhin feinnervig muteten daneben die »Impressioni dal vero« von Francesco Malipiero an.
Viel umstritten war sodann ein Extrakonzert der *Allgemeinen Musikgesellschaft*, in dem *Edwin Fischer*, im Verein mit *Frieda Dierolf*, *Alida Hecker* und *Konrad Hansen* neben der Alt-Kantate Nr. 169, das Klavierkonzert in d-moll von J. S. Bach, desselben Meisters Konzert für drei Klaviere in d-moll und Pergolesis Concertino in f-moll zu verblüffend wirkungsvoller Wiedergabe brachten. Die zünftig musikhistorisch orientierte Kritik lehnte die Modernisierung Bachs rundweg ab, doch war nicht zu verkennen, daß dem Großteil der Hörer diese mit tausend Energien nachschaffende Art der Darstellung tiefer ans Herz griff als der akademische Stil. *Gebhard Reiner*

BREMEN: Das eindrucksvollste Ereignis der beiden letzten Konzertmonate war Verdis Requiem mit dem *Philharmonischen Chor* und den Solisten *Frieda Leider*, *Hilde Ellger*, *August Richter* und *Hermann Schey* unter *Ernst Wendels* Leitung. Die Klarheit und Leichtigkeit der Form, die wohltemperierte Glut des religiösen Gehalts, die absolute Unterordnung jedes einzelnen Faktors unter die Form und die Idee des Ganzen, kurz die romanische Massendisziplin und der katholische Kollektivismus trat im Gegensatz zum ringenden, aufsässigen, grübelnden Subjektivismus unseres germanischen Gewissens glanzvoll zutage. Solche ausgereifte Aufführungen aus einer der germanischen Geistesform entgegengesetzten schöpferischen Weltauffassung heraus sollten eine regelmäßige und bewußte Aufgabe unserer Kunstinstitute werden, zum Besten des internationalen Völkerverständnisses. Ein Gegenstück zur romanischen Klarheit und Leichtigkeit ist Hans Pfitzners gedankenschweres Violinkonzert, dem *Alma Moodies* glänzende Kunst erst die weiten Flügel lieh. Als Gegengewicht brachte Ernst Wendel mit *Alfred Höhn* am Flügel die ganz jenseits von Gut und Böse verharrende Burleske von Richard Strauß und darüber hinaus das kindlich geräuschfreudige Lokomotivstück »Pacific 231« von Artur Honegger. Daß später Béla Bartóks ungarische Tanzsuite mit ihren feurigen Rhythmen das Publikum zu Mißfallensäußerungen reizte, war sicher Voreingenommenheit. Was soll es dann zu Strawinskij sagen? Eine veritable *Uraufführung* erlebte in einem Goethebund-Konzert eine anspruchsvolle spätromantische Sinfonie von *Karl Schröder*, dem früheren Hofkapellmeister der Oper in Berlin und Direktor des Sondershäuser Konservatoriums. Verklungene Jugendzeit klingt dem altgewordenen Künstler auf und rauscht freundlich bewegt vorüber, ohne tieferen Eindruck zu hinterlassen. Die von der neuen Musikgesellschaft erhoffte Einführung in die absolute Moderne läßt noch immer auf sich warten. Klassische Rückschau auf Bach und Händel soll propädeutisch wirken. Es wäre aber an der Zeit, zur Sache zu kommen.
Gerhard Hellmers

BRESLAU: Die letzten Neuheiten der von *Georg Dohrn* dirigierten Orchestervereinskonzerte waren: Pacific Nr. 231 von Artur Honegger, das Vorspiel zu einer Tragödie von Paul Kletzki und die 4. Sinfonie von Hermann Ambrosius. Honeggers Bewegungsstudie, an die Dohrn in mutiger Erwartung eines Skandälchens herangegangen ist, stieß zwar auf vereinzelten Widerspruch, riß aber den Teil des Publikums, der auf Temperamentswirkungen reagiert und die starke musikalische Innenbewegung des Stückes ahnte, zu lebhaften Beifallsäußerungen hin. Dieser sinfonische Einfall ist keine Bagatelle. Kletzkis Vorspiel wurde unbestritten hingenommen wie alles Mittelmäßige. Die Sinfonie von Ambrosius ist ohne Einheit. Teils scheint sie alle Maße zu sprengen, teils gibt sie gefällige Beruhigung. Das jetzt vollständig ausgebaute, auf mehr als 80 Musiker gebrachte *Schlesische Landesorchester* ist ein allen Aufgaben gewachsenes Instrument, von Dohrn ausgezeichnet diszipliniert und glänzend geführt. Der *Spitzersche Männergesangverein*, dem ein Frauenchor und ein Orchester angegliedert sind, beging sein 50. Stiftungsfest mit zwei Konzerten, in denen wertvolle ältere und neuere Männerchorkompositionen und das Brahmssche Requiem aufgeführt wurden. Der von *Heinrich Melcher* geleitete Verein steht nicht nur ziffernmäßig sondern auch künstlerisch an der Spitze aller Breslauer Männerchöre. Unter den Solistenkonzerten war ein Paganini-Abend des

Geigers *Florizel v. Reuter* interessant. Er spielte in überlegen technischer Form sämtliche 24 Capricen Paganinis in einer die virtuosen und musikalischen Werte des Werkes über das Original hinausführenden eigenen Bearbeitung. *Rudolf Bilke*

DÜSSELDORF: Die Not macht sich ständig merklicher fühlbar. Kaum ist das Orchester vergrößert worden, so werden schon Klauseln nach einem wenig würdigen Abbau gesucht. Und doch holt man zu allen »großen« Konzerten kostspielige Solisten, so daß ein reiner Orchesterabend zu den Seltenheiten gehört. Auch der Ausfall wichtiger und anregender Veranstaltungen ist oft zu bedauern. Hoffentlich wird es dem künftigen Generalissimus *Hans Weisbach* gelingen, die zerfahrenen Verhältnisse zur Besserung zu führen! — Endlich hielten die »Gurrelieder« bei uns Einzug. Die Aufführung litt allerdings unter dem Mangel an ausgiebigen Chorstimmen. Unter den Solisten zeichneten sich aus *Gertrud Spoerl*, *Emmi Senff-Thieß* und *Hermann Schey*. *Emil Bohnkes* neues Klavierkonzert ist im Grundcharakter vorwiegend herb und düster, zeugt aber von starker Beherrschung der Materie. Welch ein Gegensatz das spritzigkecke Violinkonzert von Serge Prokofieff, das das Können *Josef Szigetis* in glänzendstem Licht zeigte. Eine Sinfonie von *Eyvind Alnaes* darf man getrost übergehen. Unfruchtbare, langweilige Musik. Um vieles sympathischer sind Variationen über ein pastorales Thema von *Robert Müller-Hartmann*; sicher in der Gestaltung — trotz manches zum Widerspruch reizenden Klanges — das 2. Concerto grosso von Ernst Křenek. Der neue Konzertmeister *Nicolo Graudan* führte sich mit Haydns Cellokonzert ausgezeichnet ein. Geradezu genial der einarmige *Paul Wittgenstein* im neuesten Strauß. Im Bach-Verein wahre Wunder alter Musik, darunter vor allem der 68. Psalm von Händel und ein Dialog von Matthias Weckmann. Das neue *Rohlfs-Zoll-Quartett* verspricht in der Art, wie es etwa Hindemiths op. 10 anpackt, günstige Entwicklung. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Dies erzwingt der »Pastorale d'été« von *Honegger* besondere Aufmerksamkeit: daß hier einmal noch die dämmernde Macht der französischen Musiktradition — der letzten, die übrig blieb — bewahrt ist, im Tone eines, der die Erschütterung bereits in sich hat und sie leise vorklingen läßt mit schwindendem Klang. Vielleicht wäre das kleine Stück, das Debussys Mittel unmerklich fast aus dem Raume strenger Wahl herauslöst, in dem sie ruhten, für sich allein gar nicht sehr erheblich; aber kaum findet sich eine Musik, die klarer die Grenze abzeichnete, zu der in Frankreich gebundene Überlieferung von fesselloser Freizügigkeit sich scheidet. Der Schluß der »Pastorale«, der gebärdelos still in die dunstig offene Ferne weist, läßt wahrhaft eine Musik zag ins Unendliche verzittern, die im Endlichen ihr bestes Teil besaß, ohne es länger halten zu dürfen. Der Glanz ihrer Farben ist der Glanz der Geschichte zugleich. Er leuchtet auf dunklem Grunde. Denn die Freiheit, der die Überlieferung verfällt, will heute jedenfalls noch leer und anarchisch scheinen. Nicht hat, wie im deutschen Musikbereich, die Gewalt der Person die Überlieferung zerschlagen: die Überlieferung verblaßte, weil personale Fülle ihr mehr und mehr entwich, um nunmehr, möglicherweise, nur noch im Chic des Kunstgewerbes und der Süßigkeit des Kitsches verborgen konserviert zu werden. Die Lage der großen französischen Musik der Gegenwart ist gefährdeter wohl als die der deutschen, die aus Gefahr ihre Kraft zieht. Die Rapidität, mit der heute in Frankreich die technische Kultur sich zersetzt — bis zu den berühmtesten Namen hinauf, einzig Ravel ausgenommen — bezeichnet hart die bedrohliche Situation. Honeggers »Pacific 231« erhebt sich gewiß nicht über sie. Was sich da musikalisch begibt, ist dürftig genug, und der Imitation des naturalistischen Gegenstandes mangelt gänzlich die traumhafte Überdeutlichkeit, die surrealistisch allenfalls das verlorene Ding zu beschwören vermöchte. Der lyrische Zustand enthüllt sich als nachträgliche und unexakte Programmmusik. Lokomotiven sind besser. Daß Pastorale und Pacific *einen* Autor haben, ist undenkbar erst und unausdenkbar dann in der Perspektive aller Konsequenzen. *Clemens Krauß*, der im Museum die disparaten Werke vorführte, vertrat beide gleich wirksam.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENUA: Dieser Winter scheint eine merkliche Belebung des hiesigen Konzertbetriebs zu bringen. Die drei schon erwähnten Musikkonsumgenossenschaften: »*Società Del Quartetto*« (aber kein Quartett!), »*Giovine Orchestra Genovese*« (aber kein Orchester!) und »*G. U. M.*« (*Gruppo Universitario Musicale*) künden je nach der Mitgliederzahl und dadurch bedingten Finanzkraft eine Reihe von Solisten-

und Streichquartettabenden an. Hervorzuheben ist bisher das junge, aber vielversprechende »*Quartetto Veneziano*«, das sich besonders mit Glasunoffs op. 10 bewährte. Das *Trio Pizetti* (*P.*, *Arrigo Serato* und der Cellist *Mainardi*) macht gegenwärtig eine Tournee mit den neuesten Kammermusikwerken des »Titelhelden«. Zahlreich sind die Violinisten (in einer Woche drei!), von denen ich mich bei *Zoltan Székely* überzeugen mußte, daß er vorläufig dem ihm vorangegangenen Ruf noch nicht ganz entspricht. Der russische Pianist *Leff Pouischnoff* erwies sich als phänomenaler Techniker. Während der künstlerische Erfolg des Cellisten *v. Mendelssohn* nicht eben überwältigend war, holte sich sein jugendlicher Begleiter *Hansen* (ein Schüler Edwin Fischers) die stürmische Anerkennung des hiesigen Publikums. Ein jiddisch-ebräisch-italienischer Abend (im Stile Leo Gollanins in Berlin) von dem Tenor des Teatro Regio von Turin *Gregorio Raissoff* fesselte mehr durch die gesangliche Begabung des Sängers als die auf die Dauer doch etwas monoton-larmoyant wirkende Musik. Da Italien fast gar keine stabilen Chöre hat (in Neapel und Rom soll je einer sein!), sind reisende Chorvereinigungen hier sehr häufig und geschätzt. Der »*Mährische Lehrergesangverein*« unter der Leitung von *Ferdinand Wach* gab Proben höchster Chordisziplin, die ihren Höhepunkt in Hegars »Totenvolk« fanden. *Fr. B. Stubenvoll*

HAMBURG: Die Philharmonica unter *Muck* brachte (ehe Muck zu den zweimaligen »Meistersingern« nach Holland ging) die sehr anteilswerte Darlegung der hier als Seltenheit gern begrüßten »Hunnenschlacht« Liszts und das Spiel der *Vera Schapira* im Funkelglanz und Kraftgepränge neben den bewundernswert ausgearbeiteten drei berühmten Stücken aus Berlioz' »Romeo«. Berlioz' »Heilands Kindheit« hat hier unter *Eugen Papst* die erste Aufführung aller drei Teile des Werkes erlebt, das mit seinem dem Orchester allein anvertrauten sechs schildernden Nummern zumindest so stark fesselte wie das Gütige, Feine und Herzinnige des eigentlichen Handlungsidylls. Unter Papst war sehr eindrucksstark auch die *Singakademie* mit Händels hier fast vergessenem »Samson« (Chrysander-Version) bei auffallend günstiger Besetzung der sechs Soloaufgaben (*Carloforti*, *Arnhold*, *Olszewska*, *Urlus*, *Schipper*, *Gitowsky*). Aus den Sinfonieprogrammen von Papst ist noch eine »Rekonstruktion« eines Bachschen Violin-Duo-Konzerts, die *Ossip Schnirlin* »besorgte«, zu erwähnen. Diese nach d-moll verlegte Bearbeitung, als solche in keinem Sinne bedeutend, ist nur eine handwerksgemäße Ausnützung des Originals, das wir als c-moll-Duo-Klavierkonzert und als Wertbesitz schätzen. Auch Paul Graeners »Musik am Abend« hat bei Papst eine würdige, warme Aufnahme gefunden; in Altona unter *Felix Woyrsch* durch die dortige *Singakademie*, ferner *Sgambatis* Requiem, in dessen Nachbarschaft sich die Neuheit von *Rich. Wetz* »Hyperion« unbedingt zu behaupten vermochte. Mit der Anerkennung des hier bisher unbekannten *Londoner Streichquartetts* und der Registrierung des großen Erfolgs der *Erika Morini* in einem Eigenkonzert schließt der Kreis des Wesentlichen aus überreichem Angebot.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Das Hauptereignis war die vollendete Aufführung der »Friedensmesse« von *Franz Philipp*. Die Ausdrucksgewalt dieses aus innerstem Zwang geborenen Werkes läßt sich in Worten nicht beschreiben, es steht mit an der Spitze aller vom Weltkrieg hervorgerufenen Kunstoffenbarungen. Der Titel besagt schon, daß diese »Friedensmesse« mit der kirchlichen Messe nichts zu tun hat. Sie besteht nur aus drei Sätzen: dem gigantischen »Kyrie«, dem sphärenhaft klingenden »Benedictus« und dem zusammenfassenden monumentalen »Gloria«. Die wundervolle Wiedergabe durch die *Mannheimer Volks-Singakademie* unter der Leitung von *Arnold Schattschneider* ist kaum zu überbieten.

Anton Rudolph

KASSEL: In dem Konzertumlauf mit der alljährlichen Fülle der wechselnden Gesichte lagen nach dem rauschenden *Furtwängler-Fest* mit den *Philharmonikern* und einem reichen chorischen Gastsegen zwischen dem unausbleiblichen *Donkosaken*-Jubel und der entzückenden Genrekunst von *Erich Fischers* köstlichen Hausmusikkomödien-Plaudereien ewig wiederkehrende, vergangenheitsfrohe Alltäglichkeiten des Chronisten, so daß man von dem zwitterhaften, gärenden Sein unserer Tage nur schwache Reflexe spürte. *Robert Laugs* probierte in den Morgenkonzerten der *Staatlichen Kapelle* ein pikantes Divertimento Graeners für kleines Orchester und zwischen Händel und Mendelssohn ein intellektuelles Violinkonzert-Akrobatenstückchen Hindemiths; in den Stammkonzerten

zwischen Draeseke, Reznicek und Bruckner Hans Gáls in reizvoll-aparter Mosaikspielerei sich ergötzende Ballettsuite »Ouverture zu einem Puppenspiel«, Heinrich Kaminskis religiös-ekstatischen »Introitus und Hymnus« (mit dem *Kasseler a cappella-Chor*), mit dem *Konzertchor* und *Lehrergesangverein* Bachs stark gekürztes Weihnachtsoratorium und als aufregendes bußtägliches Ereignis Schönbergs äußerlich-effektvolle »Gurrelieder«. *Alma Moodie* prunkte mit Pfitzners lebendig-geformtem neuen Violinkonzert. Ein Gedächtnisabend für den Marburger Universitätsmusikdirektor und Brahmsfreund *Gustav Jenner* versandete trotz der Mitwirkung des *Amar-Quartetts* in liebenswürdig-mittelmäßigem Salonmusikantentum.

Gustav Struck

LEIPZIG: Das letzte Konzert des alten Jahres klang aus in eine überwältigende Darstellung der Holländer-Ouvertüre durch *Wilhelm Furtwängler*. Ein Dokument der künstlerischen Machtvollkommenheit dieses Dirigenten; ein Bekenntnis zu Wagners dämonischer Größe; und ein unmißverständlicher Hinweis darauf, welche künstlerische Sendung dem Gewandhaus in dem fragwürdigen Musikgetriebe unserer Tage zukommt. Um so klarer wurde dieser Sinn, als im gleichen Konzert Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 zur Diskussion gestellt war, ein Werk, das trotz seiner Substanzlosigkeit, und obwohl es der den Zeitgeist beherrschenden mechanistischen Musikanschauung Strawinskijs nahesteht, für die Zukunft Hoffnungen offen läßt durch die Ehrlichkeit seiner künstlerischen Haltung, durch das naive Talent des Komponisten. — Im neunten Gewandhauskonzert dirigierte *Siegmund v. Hausegger* seine 1911 entstandene, noch heute durch die kühne Meisterschaft der technischen Faktur blendende »Natursinfonie«. Ein Werk von fragloser Einheit im absolut-sinfonischen Sinne und von großer rhythmischer Kraft. Man wird nur wenige Stellen finden, in denen der konstruktive Wille über den schöpferischen Naturzwang hinausgewachsen ist. Es ist die Meisterpartitur Eines, der sich mit Stolz einen Epigonen nennen darf.

Hans Schnoor

LONDON: Trotz der wie immer vor den Festen der Jahreswende eingetretenen Ebbe ragen einige Höhepunkte aus den beruhigten Konzertwogen hervor. — Zunächst wäre da *Edwin Fischers* zu gedenken, der in einem Konzert dirigierend und spielend auftrat, in einem zweiten Händel, Bach, Beethoven und Mozart unvergleichlich wiedergab. In der Interpretation der großen Klassiker wüßte ich keinen Klavierspieler zu nennen, der ihm in Tiefe der Auffassung, Prägnanz der Gestaltung, maßvollem Adel des Ausdrucks gleichkäme. Auf feinster Abstufung der Tongebung und scharfem, aber stets elastisch sich biegendem Rhythmus gestützt, erreicht seine Darstellung eine ideale Verschmelzung reiner Objektivität und markiger Eigenart.

Ich wies schon in einem früheren Bericht auf die Bedeutung *Bernard van Dierens* hin, der nun in einem Konzert eigener Werke die verschiedenen Seiten seiner eminenten Begabung leuchten ließ. Seine ausgesprochene Vorliebe für komplizierte Polyphonie ist allerdings einem dreistündigen Musikabend nicht eben günstig, denn wie interessant auch die verschlungenen Fäden seiner vielstimmigen Gewebe sich auf dem Papier ausmachen, so wirken sie auf das Ohr allmählich ermüdend. Als Hauptnummer fungierte das vom *Kutcher-Quartett* vollendet wiedergegebene Streichquartett, dessen vier Sätze beinah eine Stunde in Anspruch nahmen. Der erste allein ist fast ein Quartett für sich mit seinem Adagio-Presto-Andante-Presto, in dem eine plötzlich auftretende Reminiscenz aus dem »Don Juan« (»Treibt der Champagner«) vielleicht ein Streiflicht auf den sinnlichen Inhalt des Werkes werfen soll. Im Finale greift der Komponist auf ein holländisches Volkslied mit derbem Humor zurück, wie denn seltsamerweise dieser Abend ihn gerade von dieser etwas unerwarteten Seite im besten Lichte zeigte; auch eine Szene aus seiner komischen Oper: »Der Schneider« läßt auf eine kernige komische Ader schließen. Als Liederkomponist gelingt ihm am besten die Vertonung deutscher Gedichte, doch auch die archaische Begleitung eines Rondels von Charles d'Orléans — dem Dichter aus der Zeit der französischen Pleiade — entbehrte des Reizes nicht.

Die erste öffentliche Ausführung der zweiten Violinsonate Roussels, deren ich gelegentlich eines halbprivaten Konzertes bereits erwähnte, besorgten *Cecil Bonvalot* und *André Hallis*. Der erstgenannte Geiger gediegen, aber nicht sehr schwungvoll; allerdings spielt der Klavierpart die Hauptrolle, die Hallis mit sprühender Technik bewältigte.

Besonders reizvoll war schließlich ein Abend, an dem sich das *Chenil-Kammerorchester* unter des noch sehr jungen, aber temperamentvollen und musikalischen *John Barbirollis* Leitung,

die vortreffliche Sängerin *Dorothy Moulton* und der berühmte französische Flötist *Louis Fleury* beteiligten. Ein Bruchstück aus Malipieros »Orfeide« brachte die Sängerin zu vorzüglicher Wirkung. *L. Dunton Green*

MANNHEIM: *Fritz Busch* löste Richard Lert in der Leitung eines Akademiekonzertes ab. Es war das Erlebnis des Klanges, das der musikantisch gestimmte Dresdener Dirigent bot. Richard Straußens »Don Juan« war das dem Dionysos am bereitwilligsten geweihte Opfer dieses Abends. In einem vorigen Akademieabend hatte *Richart Lert* sich zu einem Johannes Brahms-Programm entschlossen. *Mitja Nikisch* spielte im Ausdruck äußerst moderiert, aber pianistisch überaus klar das schwerblütige d-moll Klavierkonzert. Die Dämonen, die bei Eugen d'Alberts Wiedergabe jenen ersten Satz umkreisen, blieben diesmal fern. Auch das elegische Pathos der vierten Sinfonie, die knorrige Lustigkeit der akademischen Festouvertüre hatten diesmal weniger Überredungskraft.
An Kammermusik wurde uns geboten: Die *Berliner Staatsoper-Bläservereinigung*, die im Philharmonischen Verein mit dem Pianisten *James Simon* konzertierte, auf Mozart, auf einen alten Mannheimer Danzi hinwies und in Thuilles wohlklingendem Sextett als gutexerzierendes Ensemble exzellierte, das *Klingler-Quartett*, das einen neuen Richard Wetz brachte, hübsch im Einfall, aber wenig konzentriert in der Durcharbeitung, das hiesige *Kergl-Quartett*, das sich in Dvořák und Schubert musizierfreudig auslebte. In der Gesellschaft für neue Musik hatte *Hans Pfitzner* seine neuen Lieder erklingen lassen, problematische Klangstücke, die vom Hirn alles, von der Kehle aber das Unmöglichste verlangen, und hatte mit Geigensonate und Klavierquintett längst zu Ehren gekommene Kulturgüter der deutschen Kunst vor uns ausgebreitet. In einem späteren Abend tauchte ein junger Mannheimer Volksschullehrer *Kurt Spanich* mit einem Streichtrio auf, das in der Gesellschaft von Kurt Thomas und Philipp Jarnach wohl zu bestehen wußte.
Arnold Schattschneider führte in der Volkssingakademie die Friedensmesse von *Franz Philipp*, dem in Karlsruhe lebenden begabten badischen Komponisten auf. Das Werk hat seine kühnen Höhenzüge; bei dem Lesen der Partitur hatte ich nicht damit gerechnet, daß es so ausgiebig im Klanglichen exzedieren könne, wie die überaus beschwingte Aufführung dartat. Im *Musikverein* (gemischter Chor) erinnerte man sich der Gustav Mahlerschen Auferstehungssinfonie, für einen Chorverein ein mageres Unterfangen, aber für unser Nationaltheater-Orchester und seinen Generalmusikdirektor eine gern geübte Pflicht, dieses heute mehr wie je umstrittenen Sinfonikers wieder einmal zu gedenken.
In Liedern priesen uns ihre Kunst *Karl Erb* und *Heinrich Schlusnus*; am Klavier saß und experimentierte *Josef Pembaur*; reine, willig entgegengenommene Reproduktionskunst boten die eifrig strebende hiesige Pianistin *Lene Weiller-Bruch* im Bunde mit dem selten beanlagten Violoncellisten *Karl Hesse* (Köln), die beide in alten Sonaten, in Beethoven und Brahms gediegene Kunst in sorgsam geschliffener Fassung darreichten.
Wilhelm Bopp

MEXIKO STADT: Nach einer fast anderthalbjährigen Stille ist etwas Leben in den mexikanischen Konzertbetrieb gekommen. Die De la Huerta-Revolution und die nachfolgende wirtschaftliche Krisis sind viel schuld gewesen an der vollständigen Ebbe besserer musikalischer Genüsse. In der Verzweiflung hatte die hiesige deutsche Kolonie einen Orchesterverein gegründet, der mit einer Beethovenschen Sinfonie debütierte, aber der Verein ist in der Wiege gestorben. Endlich wagte sich ein deutscher Klaviersolist nach Mexiko, trotzdem die *Pawlowna* kurz vorher mit ihren klassischen Tänzen vollständig Schiffbruch erlitten hatte. *Alfred Blumen* hatte viel Erfolg, besonders mit Chopin, da für das hiesige Publikum nur zwei Musikgottheiten existieren: Chopin und Liszt. Nun erschien auf dem Plan ein in Leipzig ausgebildeter Pianist *Salvador Ordoñez*, Mexikaner, der die unerhörte Tat vollbrachte, uns modernste Klaviermusik vorzusetzen: Skrjabin, Debussy, Ravel, Strawinskij in einwandfreier Technik und Auffassung. Leider fand er kein Verständnis. Anfang Oktober trat nun die Orquesta Sinfonica auf unter dem Namen »*Orquesta Sinfonica Cooperativa*«. Als Dirigenten hatte man einen jungen Italiener *Luigi Catalanotti* engagiert, der mit viel Schaustellung dirigierte. Immerhin war man glücklich, gute Musik zu hören. *Julian Carrillo* führte uns die 5. Sinfonie von Beethoven auf, wie sie besser kein europäisches Orchester hätte wiedergeben können. Es folgten unter anderem »Das Meer« von Debussy, »Ma mère l'Oye« von Ravel, ein wundervolles Klavierkonzert mit großem Orchester von Serge Bortkiewicz mit

einem jungen Chilener *Armando Palacios* als Solisten. Infolge plötzlicher Berufung von Julian Carrillo nach Neuyork hat nun die kurze Konzertsaison von kaum vier Sinfoniekonzerten beendigt werden müssen. Ob wir wieder zwei Jahre auf ein nächstes Konzert warten müssen?

A. W. Luckhaus

MOSKAU: In meinen früheren Berichten hatte ich mehrmals die Gelegenheit hinzuweisen, von welch großer Bedeutung die ausländischen, fast ausschließlich deutschen künstlerischen Kräfte für das heutige Musikleben Rußlands seien. Die nun veröffentlichten Programme dieser Saison bringen die Namen: *Klemperer*, *Kleiber*, *Monteux*, *Weingartner*. Als erster französischer Künstler, der Moskau besuchte, spielte hier *Jules Marcheux* in seiner etwas absonderlich trockenen Art die allerneuesten Franzosen und Spanier: *Milhaud*, *Imbert*, *de Falla*, *Granados*. Man interessierte sich sehr für das Dargebotene, blieb jedoch im ganzen ziemlich kühl. *Egon Petri*, der in Rußland den ganzen Herbst verbringt, bevorzugt dagegen das Altbewährte und entschließt sich nur selten zu einer Erweiterung seiner Programme. Es ist nicht zu bestreiten, daß das Moskauer Publikum sich durch dieses zu häufige Wiederholen ermüdet zeigt.

Ein Ereignis für die Moskauer Musikwelt war *Franz Schrekers* Besuch in Moskau, der nach einem längeren Aufenthalt in Leningrad erfolgte. Schreker leitete eine Sinfonie-Morgenaufführung mit eigenen Werken: »Kammersinfonie«, »Der Geburtstag der Infantin« und »Einleitung zu einem Musikdrama«. Sein Orchesterklang, die lichtvolle Instrumentierung und das Klangbild einer bis zur Kammermusik verfeinerten Orchestersinfonie war für Rußland vollständig neu und entzückte aufs lebhafteste die hiesigen Musikkreise.

Die einheimischen musikschaffenden Kräfte scharen sich um die »Association der modernen Musik«, die sich für den Winterfeldzug noch nicht vollständig ausgerüstet hat. Bemerkenswertes leistet die »*Sinfonische dirigentenlose Vereinigung*« (ein etwa hundert Mann starkes Sinfonieorchester), die sich schon an Strauß, Debussy, Honegger wagt, was immerhin eine unerhörte Leistung ist!

Eugen Braudo

MÜHLHEIM (Ruhr): Nach Überwindung großer Schwierigkeiten hat nun auch die Ruhrstadt Mühlheim inmitten ragender Schlote ihren schmucken städtischen Saalbau erhalten, um dessen architektonische Ausführung sich die Baukünstler *H. Großmann* (Karlsruhe) und Professor *Fahrenkamp* (Düsseldorf) verdient gemacht haben. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß der intime Konzertraum mit seinen 2000 Sitzplätzen in jeder Hinsicht die Erwartungen übertroffen hat. Die Eröffnung wurde zu Beginn des Jahres in Gegenwart der Erbauer und vieler behördlicher Vertreter aus Rheinland und Westfalen durch ein Festkonzert vollzogen, das *Paul Scheinpflug* mit dem Duisburger Orchester, der Städtischen Chorvereinigung Mühlheim-Ruhr und Herren des Männergesangvereins Frohsinn gab. Feierlichen Auftakt brachten die rauschenden Klänge des Meistersingervorspiels und der Schlußchöre des Musikdramas, denen das Vorspiel zum dritten Akt vorausgeschickt wurde. Die günstigen Ausmaße der Halle ließen ein weiches Verströmen der Tonwellen zu, und keine Überakustik störte die geschlossene Leistung des Chores. Nach der Pause stellte Scheinpflug den Saal durch die Wiedergabe der Fünften von Bruckner im letzten Satz auf eine Klangbelastungsprobe, die der Raum trotz der wagerechten Decke glänzend bestand. Zudem wirkte sich erstmalig die junge Orchesterehe zwischen Duisburg und Mühlheim vorteilhaft aus; der seit Saisonbeginn beträchtlich verstärkte Instrumentalkörper vermochte in dem künstlerischen, bis zur Rangbrüstung palisanderholzgetäfelten Konzertraum die Konzentration des Ausdrucks zu finden. So ist nun ein verheißungsvoller Anfang gemacht, der seit Jahren schon mit der Einführung der Volkshochschulkonzerte des *Duisburger Orchesters* und seines *Grevesmühl-Quartetts* in Mühlheim sehnlichst herbeigewünscht wurde.

Max Voigt

MÜNCHEN: Dem Münchener Streichquartett (*Szanto*, *Rubien*, *Haas*, *Disclez*), das in der Kultur des Kammermusizierens eine ganz hervorragende Höhe errungen hat, verdanken wir die Bekanntschaft einer Reihe wertvoller Neuheiten. Im Rahmen des von der Staatsoper veranstalteten Pfitzner-Zyklus hörten wir von ihm Pfitzners Streichquartett in cis-moll op. 36, ein herbes Werk, streng in der Form, von subtilster Satzkunst, harmonisch stellenweise ganz neue Wege, wenn auch nicht gerade Pfitznersche, wandelnd; in eigenen Konzerten spielten die Künstler das prachtvolle E-dur-Quartett op. 45 von Vincent d'Indy und mit *August Schmid-Lindner* am Klavier das klangsatte, im musikalischen Gehalt wie for-

malen Bau gleich bewundernswerte Klavier-Quartett in Es-dur op. 23 des in München noch kaum gekannten Belgiers *Joseph Jongen*; an einem Komponistenabend des Tonkünstler-Vereins vermittelten sie die *Uraufführung* des G-dur-Streichtrios von *August Reuß* und der Drei Sätze für Violine, Viola und Violoncello von *Gustav Geierhaas*. Reuß abgeklärt in seinem reifen Menschen- und Künstlertum, überlegen die Form beherrschend, Geierhaas kein geringerer Könner, musikantisch, charaktervoll, aber noch voll Sturm und Drang. Der begabte Bariton *Hans Streck* machte mit Gesängen von *Wolfgang v. Bartels*, echter Liedkunst von Eigenwert, und *Udo Hußla* mit den Liedern der Sehnsucht op. 12 von *Philippine Schick* bekannt, die erneut Zeugnis gaben von der nicht gewöhnlichen, durchaus persönlichkeitsstarken Begabung der Komponistin. Aus der Unzahl der Klavierabende nur einige. *Walter Gieseking* schuf kongenial Debussy, Hindemith und Strawinskij nach. Von den einheimischen Pianisten spielte der gediegene *Ernst Riemann* u. a. Stücke von Mussorgskij in eigener Bearbeitung und Präludien von Respighi, der Vollblutmusiker *Alexander Laszlo* eine Sonatina eigener Komposition, eine ursprüngliche, sicher geformte Arbeit; die ernste *Frieda Stahl* zeigte, namentlich mit ihrer Schumann-Interpretation, wie sich ihre Künstlerschaft weiter vertieft hat; *Julia Menz* hinterließ als Bach-Spielerin nachhaltige Eindrücke; *Gertraut Schulze* bot mit Regers Telemann-Variationen eine Leistung, die für die Weiterentwicklung der jungen Pianistin noch Schönes erhoffen läßt, und ihr Lehrer *Walter Lampe* glänzte in allen Vorzügen seiner klavieristischen und vortraglichen Kultur. *Katharine Goodson* spielte mit verblüffender technischer Meisterschaft und zwingender Gestaltungskraft das Klavierkonzert von Delius und Beethovens Es-dur-Konzert, von *Hans Pfitzner* wundervoll begleitet, der am gleichen Abend noch die 8. Sinfonie Beethovens hinreißend dirigierte. *Max v. Schillings*, der mit dem Konzertvereins-Orchester das Vorspiel zum 3. Akt seines »Pfeifertag«, sein Violinkonzert (von *Felix Berber* hervorragend vorgetragen) und Regers Eichendorff-Suite in seiner eindringlichen, so wohltuend sachlichen, von allem Pultvirtuosentum freien Art zur Aufführung brachte, war Gegenstand begeisterter Ovationen.

Willy Krienitz

PARIS: Die großen Sonntagskonzerte haben ihren Eifer für neue Werke bereits etwas gemäßigt. Es ist vom Dezember nur folgendes zu melden: Im Conservatoire Respighis »Pinien von Rom«, die von dem traditionellen Publikum der alten Gesellschaft mit ehrlichem Erfolg aufgenommen wurden, und Gustave Samazeuilhs sinfonisches Gedicht »Nacht« nach Versen von Henri de Régnier, ein vornehmes Werk, das bei seiner Uraufführung nicht so glücklich davonkam. — Bei den Colonnes dirigierte *Pierné* die sinfonische Ouvertüre »*Féerique*« von Jacques Ibert, drei kurze hübsch klingende Episoden, die ohne Unterbrechung aufeinanderfolgen. — In den Pasdeloup-Konzerten, die in Abwesenheit von Rhené-Baton von *Albert Wolf* geleitet wurden, hörte man eine »Rumänische Rhapsodie« von Stan Golestan und Straußens »Sinfonia domestica«, ferner »Le Miroir de Jésus« von Caplet. — Vor ihrer neuen Amerikareise feierte *Wanda Landowska* an zwei Abenden Triumphe mit Händels B-dur- und Haydns d-moll-Konzert auf dem Cembalo und mit dem Krönungskonzert von Mozart. — Die *Chanteurs de la Sainte-Chapelle* unter Abt *Delépine* und die *Chanterie de la Renaissance* unter Leitung *Henri Experts* boten zwei a cappella-Abende mit alten Meistern des 16. Jahrhunderts. — *Johann Straußens* hundertster Geburtstag wurde im »Hotel Majestic« festlich begangen, und in der Sorbonne hörte man moderne Musik: Poulenc, Darius Milhaud, Saugnet und Eric Satie.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: Der Musikverein beging seine 60jährige Jubelfeier mit der Rostocker Erstaufführung von Beethovens Missa solemnis unter *Karl Reise* in der Marienkirche, deren ernster weiter Raum, wennschon für Hörsamkeit und Klangwirkung nicht vorteilhaft, doch einen weihevollen Rahmen für dieses festliche Hochamt bildete. Unter *Heinrich Schulz* wurde Ludwig Webers »Christgeburt« aufgeführt, ein wundersames Bild alter Bühnenkunst, das leider, da die Kirche als Schauplatz verschlossen blieb, sich im Konzertsaal der Tonhalle behelfen mußte. Die geistreiche, moderne Musik bereitet Mitwirkenden und Zuhörern beträchtliche Schwierigkeiten. Frau *H. Grobbecker-Schulze* (Engel Gabriel), deren prächtige Stimme und beseelter Vortrag sich zu hochkünstlerischer Leistung erhob, war die beherrschende Führerin des Spieles, dessen einzelne Bilder in fein abgestimmten Farben, dank *Dr. Gehrigs* künstlerischem Beirat zu schöner Geltung kamen. Unter den Solistenkonzerten ist an erster Stelle *Walter Gieseking* zu rühmen, der mit seinem

einzigartigen Spiel eine begeisterte Gemeinde versammelte. Zum ersten Male wurde das *Klingler-Quartett* in einem herrlichen Kammermusikabend gehört. Die deutsch-schwedische Vereinigung veranstaltete unter Konzertmeister *Ashauer* einen schwedischen Kammermusikabend (*Otto Olsson*, *K. Hakanson*, *F. Berwald*). Im Konzertverein dirigierte *Gustav Havemann* Beethovens D-dur-Sinfonie und Regers Hiller-Variationen mit vollem Erfolg; die Rostocker begrüßten den ihnen so wohlbekannten Geiger als Orchesterleiter mit lebhaftem Beifall. *Lula Myß-Gmeiner* sang italienische Arien und Lieder von Reger und Strauß mit vollendeter Kunst und tiefer Empfindung.

Wolfgang Golther

SÃO PAULO: (Brasilien): Die bemerkenswerteste Erscheinung in der letzten Konzertsaison, die nicht mit *europäischem* Maße gemessen werden darf, bildete das Auftreten eines gemischten *Ukrainischen Chores* unter Leitung Maestros *Zenzewitsch-Sergeenke.* Die Ausführung der Chöre war technisch und musikalisch mustergültig; der Dirigent, der ohne Taktstock arbeitet, hat seinen nur aus etwa 20 Personen bestehenden Chor, buchstäblich in der Hand. Die Darbietungen wirkten durch Aufstellung und durch Kostüme ein wenig zu bildhaft. Leider besteht in Brasilien mangels einer verbreiteten landessprachigen Chorpflege beim Publikum noch kein durchgreifendes Interesse für Chormusik.

Fesselnd und lehrreich war es, das beinahe gleichzeitig erfolgte Auftreten der beiden Pianisten *Alexander Brailowsky* und *Eduard Rislers* zu verfolgen. Brailowsky, ein überlegener Techniker, vom Dämon echter Kunst besessen, vermag aus seiner starken Persönlichkeit heraus zu schaffen und zu gestalten. Weit geringeren Zulauf hatten die Konzerte Rislers, der hauptsächlich Beethoven spielte; musikalisch stilgerecht und meisterhaft, klaviertechnisch ein wenig veraltet.

Von Interesse waren einige Aufführungen der hiesigen aufstrebenden »Gesellschaft für sinfonische Konzerte«. Das Orchester ist gern gewillt, sich zeitweise unter die Führung guter durchreisender Dirigenten zu begeben. Es ist dabei wiederholt gut gefahren, wie beispielsweise mit seinem Konzert unter Maestro *Alceo Tonis* Leitung. Dieses Konzert bot einen guten Überblick über italienisches Schaffen von Paisiello bis Respighi. Das Hauptinteresse nahm Ottorino Respighis »Fontane di Roma« für sich in Anspruch, dessen feine und überreiche Instrumentationspalette und Einfallsreichtum die Hörer entzückte; uns aber hat sich ein früher bereits gewonnener Eindruck verstärkt: die jüngeren Italiener bis zu Respighi stehen noch sämtlich, wenn auch in verschiedener Art, unter dem Einfluß der Wagnerschen und Nachwagnerschen deutschen und französischen Musik, von dem sie sich trotz heißen Erstrebens solange nicht werden befreien können, bis sie Formen, wie die der *sinfonischen Dichtung*, nicht verlassen. Am meisten Italiener ist unter den neueren Komponisten noch immer Verdi, deswegen unter ihnen allen von stärkster Wirkung, was sogar in der wenig gespielten Ouvertüre zu »Vespri siciliani«, die vielfach als banal verschrieen ist, zum Ausdruck kam. Alceo Toni, ein junger, sehr begabter Dirigent (Mailand), hat sich mit diesem Konzert ein unstreitiges Verdienst um das Musikleben von S. Paulo erworben.

Heinrich Knoedt

WIESBADEN: Trotz der stark ablehnenden Haltung eines Teils der Lokalpresse werben *Otto Klemperer* und *Karl Schuricht* unentwegt für neue Musik. Das 3. Sinfoniekonzert des *Staatstheaters* beherrschte *Strawinskij*; er selbst erwies sich als berufener Interpret seines Klavierkonzerts. Diesem Werk, das über Geisteshaltung und Rhythmus unserer Zeit so vieles aussagt, wie auch der von wahrhaft musikantischem Leben erfüllten Pulcinella-Suite errang *Klemperer* mit dem glänzend inspirierten Orchester einen Erfolg, gegen den ein Häuflein Traditionsgebundener vergeblich ankämpfte. An einem Abend »zeitgenössischer Tonsetzer« machte unter Schurichts hochwertiger Leitung *Paul Hindemiths* kühngestaltetes Konzert für Orchester den stärksten Eindruck. Mit seiner mehr durch nationale Eigenart als starke Erfindungsgabe gekennzeichneten Tanzsuite wußte *Béla Bartók* nicht sonderlich zu fesseln, auch *Ernest Blochs* »Schelomo, hebräische Rhapsodie für Cello und Orchester« erschöpfte sich in synagogal beeinflußten Klangeffekten ohne inneren Nachhall. In dieses vorwiegend atonal gerichtete Programm war Delius' Cellokonzert etwas seltsam eingebettet: *Alexander Barjansky* spielte es, ebenso wie den Solopart des Schelomo — von einer kleinen Nervosität abgesehen — sehr zu Dank.

Emil Höchster

NEUE OPERN

Mark Lothar arbeitet zur Zeit an einer Ulenspiegel-Oper, deren Text von *Hugo Fritz Königsgarten* stammt.

Max Rohlee-Rohowsky schafft gegenwärtig an einer dreiaktigen Oper »Schatzhauser im grünen Tannenwald«, Text von *Anna Schwabacher-Bleichröder*.

OPERNSPIELPLAN

BARCELONA: Im *Gran Teatro del Licco* ist Strauß' »Intermezzo« in italienischer Sprache mit großem Erfolg zur Erstaufführung gelangt. Die musikalische Leitung hatte *Karl Alwin* (Wien), die Regie *Leopold Sachse* (Hamburg) übernommen, die Partie der Christine sang *Maria Hussa-Greve* (Berlin).

BERLIN: *Bernhard Schusters* komische Oper »Der Dieb des Glücks« wurde von der *Staatsoper* zur Erstaufführung noch in dieser Spielzeit unter musikalischer Leitung von *Erich Kleiber* erworben.

CHICAGO: Die Spielzeit der *Civic Opera Company* wurde mit Strauß' »Rosenkavalier« eröffnet.

DORTMUND: *Richard Rosenbergs* dreiaktige Oper »Der Geiger von Gmünd« (Text von Richard Rosenberg und Bruno Saatze) wurde vom Stadttheater zur *Uraufführung* noch in dieser Spielzeit angenommen.

KREFELD: *Johann Adolf Hasses* Oper »Solimano« (1753) wurde von *Franz Josef Ewens* und *Franz Rau* textlich und musikalisch in Anlehnung an das Original neu bearbeitet. Der Einrichtung liegt die Partitur der Dresdener Staatsbibliothek zugrunde. Die Neubearbeitung wird im *Stadttheater* ihre Erstaufführung erleben.

OSNABRÜCK: *Otto Volkmann* dirigiert in diesem Winter auf Einladung der Intendanz eine Anzahl Opern, darunter Tschaikowskijs »Onegin«, Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten«. — Mozarts »Zauberflöte« ist bereits mit großem Erfolg unter seiner Leitung in Szene gegangen.

TURIN: Im neu hergerichteten *Teatro di Torino* fand unter musikalischer Leitung von *Vittorio Gui* und der Regie des Stuttgarter Opernspielleiters *Otto Erhardt* bei vollendeter Wiedergabe die von stärkstem Erfolg begleitete *italienische Erstaufführung* der »Ariadne auf Naxos« in Anwesenheit von Richard Strauß statt.

WEIMAR: Vom 22. bis 31. Juli dieses Jahres werden im Anschluß an die Schillerbund-Festwochen im deutschen Nationaltheater vom Bayreuther Bund der deutschen Jugend *Siegfried-Wagner-Festspiele* veranstaltet werden. Zur Aufführung kommen u. a. »Der Bärenhäuter« und »Sternengebot«. Die künstlerische Leitung hat *Siegfried Wagner*, die musikalische *Karl Elmendorf* und die Bühnenleitung *Alexander Spring* übernommen.

WIEN: Die Staatsoper hat *Křeneks* neues Ballett »Mammon«, Handlung von *H. Kröller*, zur Aufführung erworben.

* * *

Hermann Unger schrieb eine *Bühnenmusik zu Goethes »Urgötz«*, der kürzlich als Festaufführung zum 50jährigen Bestehen des *Düsseldorfer Schauspielhauses* erstmalig gebracht wurde.

Alexander László hat zu Shakespeares »Sommernachtstraum« eine Musik für Kammerorchester geschrieben, die von den Münchener Kammerspielen zur *Uraufführung* erworben wurde.

Lortzings bisher ungedruckte dreiaktige komische Oper »Carano«, die zwischen »Zar und Zimmermann« und »Hans Sachs« entstand und 1839 in Leipzig zuerst zur Aufführung kam, wird demnächst an die Öffentlichkeit gebracht werden. Der Biograph Lortzings, *Georg Richard Kruse*, hat das Werk, das er seinerzeit mit dem gesamten Nachlaß erwarb, einer Neubearbeitung unterzogen.

KONZERTE

BARMEN: Das Chorwerk »Ein Friedenslied« von *Robert Heger* wurde von der Konzertgesellschaft unter Leitung von *Hans Weisbach* mit außerordentlichem Erfolg zu Gehör gebracht. Die nächsten Aufführungen finden statt in Berlin (Siegfried Ochs), Brünn (Deutscher Singverein) und Nürnberg (Lehrergesangverein).

DARMSTADT: Als Totenfeier für Michael Balling veranstaltete der *Darmstädter Musikverein* eine Aufführung von Beethovens »Missa solemnis« unter Leitung von *Carl Muck*.

DORTMUND: Unter *M. Spindlers* Führung gelangt im April *Walther Böhmes* zweites großes Werk »Die Jünger«, Prolog und Szenen nach Worten der Heiligen Schrift und religiösen Dichtungen für Männerchor, Frauen-

chor, gemischten Chor, Einzelstimmen, großes Orchester und Orgel zur Erstaufführung in Westdeutschland.

MARBURG (Lahn): Einem von Semester zu Semester wachsenden Hörerkreis bietet eine *Vereinigung für alte Musik* (Frida Hadamar und Genossen) Gesänge von Dufay, Obrecht, Brumel, Josquin, Senfl, Lasso. — Die *Akademische Vereinigung* (*Rudolf Holle*) veranstaltete hier und auswärts eindrucksvolle Schütz-Abende; *Hermann Stephani* brachte u. a. zweimal Bruckners Achte zur Aufführung.

OSNABRÜCK: In den Sinfonie- und Chorkonzerten der Stadt, des Musikvereins und des Lehrergesangvereins, die *Otto Volkmanns* Leitung unterstehen, gelangen u. a. zur Aufführung (resp. Erstaufführung): Händels »Semele«; Braunfels' »Tedeum«; Bruckners 2. und 7. Sinfonie; Georg Schumanns »Händel-Variationen«; Frickhoeffers sinfonische Improvisationen; Paul Graeners »Divertimento«, Strawinskijs »Pulcinella-Suite«; J. Haas' Variationen; Chöre von A. Mendelssohn und Kauns »Requiem«.

PARIS: Das erste Konzert des neugegründeten »Orchestre Philharmonique de Paris« ging unter *Bernhard Tittels* Leitung und Mitwirkung der Solisten *Lina Falk* und *Francis E. Aranyi* mit allen Zeichen eines künstlerischen Ereignisses vor sich. Dem Konzert wohnten der Minister für öffentliche Arbeiten, der deutsche Botschafter, der österreichische und ungarische Gesandte sowie die Spitzen der Pariser Musik- und Künstlerwelt bei. Das Programm enthielt unter anderem Mozarts »Deutsche Tänze«, Mahlers »Kindertotenlieder« und die Erstaufführung von Korngolds »Viel Lärm um nichts«; es wurde mit stürmischem Beifall aufgenommen.

STOLP: Der Organist *Martin Korb* brachte am Totensonntag in der Marienkirche mit dem *Kirchenchor von St. Marien* Werke von Bach, Georg Böhm und Händel zu sehr eindrucksvoller Wiedergabe.

* * *

Ilona K. Durigo sang auf ihrer Tournee in Holland mit großem Erfolg einen neuen Lieder-Zyklus von *Rudolf Mengelberg*, vom Komponisten am Flügel begleitet.

Der junge Leipziger Organist *Hans Hartung*, ein Schüler von Karl Straube, konzertierte mit starkem Erfolg in Görlitz, Marburg und Friedberg.

TAGESCHRONIK

Die Salzburger Festspiele 1926 werden vom 6. bis 29. August dauern und mit einem Kirchenkonzert im Dom eröffnet. *Max Reinhardt* wird bei schönem Wetter am Domplatz, bei ungünstiger Witterung im Festspielhaus Hofmannsthals »Jedermann« mit ersten deutschen Schauspielkräften zur Aufführung bringen. Im Festspielhaus wird die Wiener Staatsoper unter Leitung *Franz Schalks* Mozarts »Zauberflöte« aufführen; es besteht begründete Hoffnung, für die Regie dieser Aufführungen *Max Reinhardt*, für deren Szenenbild *Alfred Roller* zu gewinnen. Im Stadttheater werden unter *Bruno Walter* Mozarts »Entführung aus dem Serail« und Johann Strauß' »Fledermaus«, unter *Clemens Krauß* »Ariadne auf Naxos« von *Richard Strauß*, der eine der Aufführungen persönlich dirigieren wird, zur Darstellung gelangen. *Heinrich Kröller* übernimmt die Leitung der von dem Ballett der Wiener Staatsoper gebrachten Aufführungen von Mozarts »Les petits riens« und Glucks »Don Juan«; diese Ballettabende werden bereichert durch Pergolesis einaktige Oper »La serva padrona« mit Elisabeth Schumann und Richard Mayr in den Hauptpartien. Die Wiener Philharmoniker werden für vier Orchesterkonzerte gewonnen, deren Leitung Clemens Krauß, Karl Muck, Franz Schalk und Bruno Walter übernehmen werden. Der Wiener Männergesangverein wird im Festspielhaus zwei Chorkonzerte absolvieren. Den Reigen der Festaufführungen ergänzen Kammerkonzerte, für welche die Bläservereinigung der Wiener Staatsoper, Maria Ivogün, Fritz Kreisler, Richard Mayr und das Rosé-Quartett in Aussicht gestellt werden.

Das nächste *Internationale Musikfest* findet in *Zürich* vom 15. oder, falls die Zahl der Werke beschränkt wird, vom 17. bis 22. Juni 1926 statt. Geplant sind zwei Kammerkonzerte, ein oder zwei Orchesterkonzerte, ein Kirchenkonzert mit kleinem Chor (etwa 50 Stimmen), eine Opern- und eine Marionettenvorstellung. Die Zahl und die Auswahl der Werke wurde vom internationalen Schiedsgericht anfangs Januar geregelt. Die einzelnen Sektionen der Internationalen Gesellschaft für Musik dürfen höchstens 10 Kammerkompositionen, darunter Orgel- und Chorwerke, sowie 5 Orchesterkompositionen einreichen. Für die Opern- und Marionettenvorstellungen kommen kurze und leicht aufführbare Werke in Betracht. Zwei Drittel der eingereichten Kom-

positionen dürfen nicht älter als fünf Jahre sein.

Die Deutsche Brahms-Gesellschaft hat sich entschlossen, Ende Mai 1926 das *Sechste deutsche Brahms-Fest* in *Heidelberg* abzuhalten. *Wilhelm Furtwängler* hat wiederum die musikalische Führung übernommen, und als Festorchester wurden die *Berliner Philharmoniker* gewonnen.

Zum 100. Todestag Carl Maria v. Webers am 5. Juni 1926 veranstaltet seine Vaterstadt *Eutin* eine große *Weber-Feier* vom 5. bis 13. Juni d. Js. Außer Vortragsabenden mit Musikdarbietungen aus Webers Werken ist eine große Freilichtaufführung der »Preziosa«, die Aufführung der »Messe« und der Kantate »Kampf und Sieg« geplant.

Die *Neue Schweizerische Musikgesellschaft* hatte im November ihre Jahresversammlung für 1925 in *Zürich* abgehalten. Zu den bisher bestehenden Ortsgruppen in Basel, Winterthur, Zürich, Bern-Freiburg-Solothurn tritt eine fünfte in Genf. Im Mittelpunkt der Tagung stand ein Vortrag von *Peter Wagner* über »Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte«.

* * *

Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gibt die durch Erlaß vom 1. Juni v. J. in Aussicht gestellten neuen Bestimmungen über den *Musikunterricht an Mittelschulen* bekannt. Als Ziel des Musikunterrichts wird bezeichnet, die musikalischen Kräfte der Schüler zu entwickeln. Aus der naiven Freude an der Musik soll die Befähigung und der freudige Wille zu bewußter musikalischer Betätigung erwachsen. Darüber hinaus sollen die Schüler auch befähigt werden, die Bedeutung der Musik für den einzelnen wie für die Gesamtheit, insbesondere auch für das kulturelle Leben unseres Volkes zu würdigen.

Der *Landesverband Thüringen des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hielt in *Weimar* eine Tagung ab, auf der fast alle größeren Städte Thüringens vertreten waren. Der Vorsitzende *Richard Wetz* leitete die Verhandlungen. Den Höhepunkt der Tagung bildeten die Ausführungen des Regierungsrats *Wicke* vom Volksbildungsministerium, die wertvolle Aufschlüsse über die neue *Privatberufsschulordnung* gaben.

Die trostlose Lage der *deutschen Musikakademie* in *Prag* war Gegenstand einer von sämtlichen inländischen deutschen Korporationen Prags und der deutschen Provinz beschickten Versammlung. Es wurde von mehreren Rednern, darunter von Professor August Sauer und Professor Rietsch, festgestellt, daß die tschechoslowakische Regierung ihre Zusagen über die staatliche Unterstützung der einzigen deutschen Musikhochschule in der Tschechoslowakei nicht gehalten, daß die Subvention auf kaum hunderttausend Tschechenkronen im Jahre herabgesetzt wurde und daß die Schließung der Anstalt bevorstehe, wenn die Deutschen sie nicht aus eigenen Mitteln erhalten. Die Versammelten richten daher an das In- und Ausland einen Aufruf, die für die Erhaltung der deutschen Musikhochschule in Prag notwendigen 2 Millionen Tschechenkronen durch Sammlung bzw. durch Garantierung von Subventionen aufzutreiben.

Vom Konsistorium und dem Provinzialgemeindekirchenrat ist die Errichtung einer *Orgelhochschule* für die *Provinz Sachsen* beschlossen, deren Sitz in *Aschersleben* sein wird. Zum Direktor wurde der ehemalige Seminaroberlehrer *Bürger* aus Aschersleben gewählt. Die Schule wird mit dem 1. April dieses Jahres ihre Wirksamkeit aufnehmen.

In *München* besteht der Plan, auf dem Gelände des alten Botanischen Gartens ein *Musikhaus* — ein großes, vornehmlich künstlerischen Zwecken dienendes Stadthaus — zu erbauen.

Aus dem Inhalt des kürzlich in den Bayreuther Blättern vom Wagner-Forscher Paul Pretzsch erlassenen Aufrufes für den *Biographischen Richard-Wagner-Saal* in *Bayreuth* sei hier folgendes wiedergegeben:

Seit Helena Wallem ihren Aufruf zur Gründung eines Biographischen Richard-Wagner-Saals in Bayreuth an die Freunde und Patrone der gemeinsamen Bayreuther Sache in die Welt hinaus sandte, sind anderthalb Jahre verflossen. Die Festspielbesucher von 1924 und 1925 konnten sich bereits von seiner Wirkung durch den Augenschein überzeugen. Mit weitblickender Großzügigkeit hat die Stadtverwaltung von Bayreuth den Plan zu dem ihrigen gemacht, und so ist das Unternehmen schon jetzt als eine städtische Einrichtung anzusprechen, die sich überdies auch der Förderung seitens der bayerischen Kultus- und Finanzministerien wie der Verwaltung des ehemaligen Krongutes erfreut. Durch das verständnisvolle Zusammenarbeiten aller Beteiligten ist erreicht worden, daß die Sammlung demnächst in eigens für sie hergerichtete Räume des Neuen Schlosses übergeführt werden kann, wo auch das Glasenappsche Gedenkzimmer mit seiner wertvollen Bücherei zweckentsprechend Platz findet. Es liegt auf der Hand, daß ein so reich gegliedertes

Arbeitsfeld, wie Helena Wallem es ins Auge gefaßt, die Kraft einer einzelnen Frau auf die Dauer übersteigt. Deshalb bedarf es dringend freiwilliger Mithilfe aller echten Bayreuther, und zwar nicht nur der unter dem Namen Richard Wagner tätigen Vereinigungen, sondern auch der eifrigen Mitarbeit des einzelnen, des Werbers von Mund zu Mund, von Herzen zu Herzen! Von Jahr zu Jahr wächst die Gefahr, daß wertvolle Stücke ins Ausland wandern! Es muß daher schleunigst an möglichst vielen Orten Mitarbeit geleistet werden, und wo es keine unmittelbaren Sammelstücke zu erwerben gibt, da heißt es Geldmittel zu erschließen sowie sonstige Zuwendungen (Einrichtungsgegenstände) zu vermitteln.

In der Zeit vom 5. Juni bis 1. August 1926 findet in *Magdeburg* die *Deutsche Theater-Ausstellung* statt, deren Veranstaltung in allen Kreisen lebhaftes Interesse wachgerufen hat. Den Vorsitz im Ehrenpräsidium der Deutschen Theaterausstellung hat der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Professor Dr. *Becker*, übernommen.

Mit Rücksicht darauf, daß zahlreiche ungarische Musiker brotlos sind und ihnen die Möglichkeit, im Auslande unterzukommen, stark beschränkt ist, hat der Innenminister auf Ansuchen des ungarischen Musikerverbandes angeordnet, daß *ausländische Jazz-Bands* und sonstige Musikkapellen über den 1. Januar hinaus keine Spiellizenz in Ungarn erhalten.

Das über hundert Jahre alte Gebäude des Teatro Real der *Oper von Madrid* wird demnächst niedergelegt werden, da sich schwere Beschädigungen des Fundaments gezeigt haben. Das offizielle Gutachten fordert die sofortige Schließung des Theaters.

Der seit langer Zeit bestehende *Volkschor in Weimar*, der im Musikleben der Stadt eine bedeutende Rolle spielte, mußte aus Mangel an Beteiligung *aufgelöst* werden.

* * *

100 Jahre sind verflossen seit Gründung des *Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Bonn*. Im Jahre 1825 habilitierte sich *Carl Breidenstein* an der neugegründeten Universität Bonn als Dozent und erhielt bald darauf die *erste musikwissenschaftliche Professur in Deutschland*. Auf die Höhe der Universitäten Berlin, München, Leipzig gelangte der musikwissenschaftliche Unterrichtsbetrieb der Bonner Hochschule erst vor zehn Jahren durch Gründung eines den modernen Anforderungen entsprechenden Instituts, aus dem eine Reihe namhafter Gelehrter und Künstler hervorgegangen ist.

In *Sondershausen* wurde aus Anlaß des *100-jährigen Bestehens des Landestheaters* eine Jahrhundertfeier abgehalten, die mit einer Theaterausstellung eröffnet wurde. Die erste Festaufführung brachte »Don Juan«, die zweite »Tristan und Isolde«. Sie fanden die rege Teilnahme der Bürgerschaft von Sondershausen und Umgegend, die damit bewies, daß sie mit dem geplanten Theaterabbau nicht einverstanden ist.

Eine der ältesten und würdigsten Pflegestätten der Musik in *Riga*, die *Schule der Tonkunst*, beging am 12. Dezember ihr *50jähriges Jubiläum*.

* * *

Auf dem Marktplatz in *Teplitz* ist eine etwa vier Meter hohe Bronzefigur *Mozarts*, die von *Franz Metzner* im Auftrage des Prager Mozart-Vereins bereits vor den Kriegsjahren für Prag ausgeführt wurde, zur Aufstellung gebracht worden.

Im *Konservatorium von Neapel* wurden kürzlich ein neuer großer Konzertsaal und ein musikhistorisches Museum eröffnet und bei dieser Gelegenheit ein *Beethoven-Denkmal* eingeweiht, das *Francesco Jerace* (Neapel) geschaffen hat.

Kürzlich fand auf dem *Wiener* Zentralfriedhof die feierliche Enthüllung des *Grabdenkmales* statt, das *Karl Goldmark* von Verehrern seiner Kunst errichtet wurde.

Ebendort ist ein vom Wiener Konzertverein gewidmetes Grabdenkmal für *Ferdinand Löwe* enthüllt worden.

* * *

Die Stadtverordneten von *Bayreuth* haben einstimmig beschlossen, ihrem Ehrenbürger *Hans v. Wolzogen* einen jährlichen *Ehrensold* von 1200 Mark bis an sein Lebensende zu gewähren.

Die 80jährige Frau *Emma Prossenag geb. Schubert* lebt in Wien in bitterster Not. Die Greisin ist die einzige noch lebende leibliche *Nichte Franz Schuberts*, die Tochter seines Bruders, des Kapellmeisters Ferdinand Schubert, in dessen Armen der Meister am 19. November 1828 verschied. Der *Sächsische Künstlerhilfsbund*, an den sich die alte Dame gewandt hat, will ihr eine monatliche feste Rente vermitteln und bittet, um dieses ermöglichen zu können, um Zuwendungen unter dem Stichwort »Franz Schubert-Spende« an eine der nachstehenden Konten: Bankkonto: Allgemeine Deutsche Kredit-Anstalt, Abtei-

lung Dresden; Konto: Sächs. Künstlerhilfsbund oder Postscheckkonto: Dresden 21210 — Sächsischer Künstlerhilfsbund — Dresden.
Nina Grieg, die Gattin von Edvard Grieg, feierte am 24. November in Kopenhagen ihren 80. Geburtstag. Als hervorragende Sängerin war sie die beste Interpretin der Lieder ihres Mannes.
Arnold Mendelssohn ist am 26. Dezember *70 Jahre* alt geworden. Seit 30 Jahren wirkt Mendelssohn in Darmstadt als lehrender und schaffender Musiker. Er hat sich auf den verschiedenen Gebieten des musikalischen Schaffens hervorragend betätigt und ist als feinsinniger Tonsetzer bekannt. Der Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens liegt auf dem Gebiet der Chor- und namentlich der Kirchenmusik, aber auch mit zwei Opern und einer großen Zahl von Liedern und Instrumentalwerken ist er erfolgreich hervorgetreten.
Dem bedeutenden finnischen Komponisten *Jean Sibelius* wurden anläßlich seines 60. Geburtstages am 8. Dezember 1925 in seinem Heimatlande außergewöhnliche Ehrungen zuteil.
Professor Dr. *Wilhelm Altmann*, der Direktor der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek, konnte am 1. Januar auf eine *40-jährige Tätigkeit* im Bibliotheksdienste zurückblicken. Am 1. Januar 1886 trat Altmann bei der Breslauer Universitätsbibliothek ein. Der hervorragende Gelehrte, dem die Staatsbibliothek die Schöpfung der Deutschen Musiksammlung verdankt, hat in seinen früheren Stellungen hauptsächlich als Historiker gearbeitet und unter anderen wertvolle Urkundenveröffentlichungen gemacht. Seit er 1900 in Berlin wirkt, gilt seine Arbeit so gut wie ausschließlich der Musikgeschichte.
Der Inhaber der Musikalienhandlung Ries in Dresden, Hofrat *Franz Plötner*, feierte am 26. November seinen 75. Geburtstag. Plötner nimmt als Musikverleger, Musikalienhändler und Konzertvermittler eine führende Stellung im Dresdener Musikleben ein. Die von ihm gegründeten Philharmonischen Konzerte haben zahlreiche musikalische Berühmtheiten nach Dresden geführt.

* * *

Der österreichische Bundespräsident hat die Musikschriftsteller und Kritiker Dr. *Ernst Decsey* und Dr. *Richard Specht* durch Verleihung des Titels *Professor* ausgezeichnet.
Dem ersten Kapellmeister am Landestheater in *Altenburg Georg Göhler* ist vom thüringischen Staatsministerium die Dienstbezeichnung *Generalmusikdirektor* beigelegt worden.
Zum *Direktor* des *Königlichen Konservatoriums* zu *Florenz* wurde vom Unterrichtsministerium *Alberto Franchetti* ernannt.
Hans Weisbach geht ab 1926 als Nachfolger Karl Panzners nach *Düsseldorf*.
Eugen Papst wurde einstimmig zum Dirigenten des *Hamburger Lehrergesangvereins* gewählt.
Bernhard Sekles ist mit dem Amt eines staatlichen Musikberaters für den Bezirk Frankfurt a. M. betraut worden.
Zum Leiter des staatlichen Kurorchesters in *Bad Nauheim* ist an Stelle des verstorbenen Hans Winderstein *José Eibenschütz* (Oslo) berufen worden.
Sigfrid Karg-Elert hat eine Berufung an das *Internationale Middlesex-College of Music* in *London* als Lehrer für Komposition erhalten.
Herbert Graf hielt im Januar an der *Universität Köln* als Gast des dortigen theaterwissenschaftlichen Instituts einen Vortrag über »Richard Wagner als Regisseur«.

* * *

Zur Besprechung in Heft XVIII/3, Seite 217 der »Musik«:
Meine *Totentanzmelodie* op. 29 ist nicht Theatermusik. Ich habe durch mein szenisches Zitat diesen Irrtum selbst verursacht; es soll nur dem Spieler die Vortragsweise suggerieren, damit er unter den vielen Möglichkeiten, den geigenden Tod zu charakterisieren, nicht eine falsche wählt.
Der Aufbau, die musikalisch geschlossenen Formen dieser Totentanzmelodie wären auf der Szene unmöglich. Was der szenischen Musik zu den »Armseligen Besenbindern« entnommen ist, spielt für mein Opus 29 etwa die Rolle einer thematischen Notiz oder Vorstudie. Allein der solo-violinistische Anfang auf der ersten Partiturseite ist wörtlich entnommen, und aus ihm die vorliegende Komposition unter Hinzuziehung des Orchesters als Konzertstück neu konzipiert und ausgestaltet.

Heinz Tiessen

AUS DEM VERLAG

Bei *Adolph Fürstner, Berlin*, erschienen jüngst Klavierauszug und eine vollständig neu hergestellte Ausgabe der kompletten Orchesterpartitur von *Marschners* »Vampyr« in der *Pfitznerschen* Neubearbeitung (einschließlich eines von Pfitzner angefertigten Regiebuches).

Die Ausgabe der Orchesterstimmen wird in Kürze folgen.
Die Lauppsche Buchhandlung in Tübingen, in deren Verlag die meisten Werke von *Silcher* in ihren ersten Ausgaben erschienen sind, hat vor kurzem ihren gesamten Musikalienverlag an *Albert Auers Musikverlag in Stuttgart* abgetreten.
Der Druck der 12. Auflage des Frankschen Tonkünstler-Lexikons (Verlag *C. Merseburger, Leipzig*) ist so weit vorgeschritten, daß mit baldigem Erscheinen zu rechnen ist. Diese 12. Auflage ist von *Wilhelm Altmann* völlig umgearbeitet und wesentlich erweitert worden, ohne daß die Absicht vorlag, eine Konkurrenz zu dem Riemannschen Lexikon zu schaffen. Während dieses an den Tonkünstlern von geringerer Bedeutung vorübergeht, sind diese von jeher bei Frank, der kein Buch für Musikgelehrte schaffen wollte, berücksichtigt worden.
Im *Bibliographischen Institut in Leipzig* ist wieder ein Band der siebenten Auflage von *Meyers Lexikon* erschienen: der *III.* Auch dieser — er reicht von »Conti« bis »Engmäuler« — zeichnet sich durch Sachlichkeit und unparteiische Behandlung des Textes aus. Ausführliche Kapitel geben ein klares und übersichtliches Bild von der »Deutschen Kunst«.
Der *Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, Wien V*, Laurenzgasse 4, bereitet die Drucklegung von *Josef Zuths* »Handbuch der Laute und Gitarre« vor und ladet zur *Subskription* auf dieses Werk ein.

TODESNACHRICHTEN

ANDERMATT: Aus bisher unbekannten Gründen ist das beliebte Mitglied der Berliner Staatsoper, die Sängerin *Zinaide Jurjewskaja*, hier freiwillig aus dem Leben geschieden.

BERLIN: *Julius Edgar Schmock*, ein in der Berliner Musikwelt angesehener Künstler, ist 52jährig verstorben. Schmock war musikalisch und geistig sehr vielseitig, er hatte sich einen guten Namen als Sänger, Rezitator, Komponist und Gesanglehrer erworben. In den letzten Jahren beschäftigte er sich mit der Kunst des Improvisierens, für die er als besonders befähigt galt.
Otto Barnofske, Inhaber der seit 20 Jahren bestehenden Konzertdirektion gleichen Namens in Berlin, ist im Alter von 44 Jahren einem Herzleiden erlegen. Die Sonntagnachmittagskonzerte in der Singakademie und die Abendkonzerte im Klindworth-Scharwenka-Saal mit namhaften Künstlern zu billigen Eintrittspreisen waren ihm und seiner Konzertdirektion zu danken.
Einen weiteren, sehr rührigen Berliner Konzertagenten hat der Tod dahingerafft: *Ludwig Loewenson* ist an den Folgen einer Operation verschieden.

DRESDEN: Der sächsische Kammervirtuose Professor *Arthur Stenz*, ein Schüler Grützmachers, der als hervorragender Solocellist lange Jahre der Dresdener Staatskapelle angehörte, ist im Alter von 69 Jahren gestorben.

FLORENZ: Hier starb 57jährig der Direktor des Königlichen Konservatoriums *Giacomo Setaccioli*, ein besonders als Lehrer der Komposition in Italien hochgeschätzter Musiker.

LEIPZIG: Der als ausübender Musiker wie auch als Sammler und musikwissenschaftlicher Forscher bekannte Begründer und Herausgeber der »Zeitschrift für Instrumentenbau«, *Paul de Wit*, ein geborener Holländer, ist im 74. Lebensjahr einem Herzschlag erlegen.

PARIS: *Eugène Gigout*, einer der bekanntesten französischen Organisten, ist 82 Jahre alt verschieden. Sein Lehrer im Orgelspiel ist Saint-Saëns gewesen. Gigout, der Orgelvirtuose und Direktor einer Organistenschule war, ist auch als Komponist mit kirchlichen und weltlichen Werken hervorgetreten.
Der französische Tondichter *Emile Paladilhe* ist im Alter von 86 Jahren gestorben. Von seinen Kompositionen sind außer einer Sinfonie und zwei Messen die komischen Opern »Le passant«, »L'amour africain«, »Suzanne«, »Diana« hervorzuheben. Mit seiner großen Oper »Patrie« hatte er den stärksten Erfolg.

STORKOW: Der langjährige Obermusikmeister des früheren Garde-Jäger-Bataillons, *Lüttich*, verstarb im Alter von 71 Jahren.

WIEN: Die einst gefeierte Sängerin der Wiener Oper, *Karoline Gomperz-Bettelheim*, ist 80 Jahre alt gestorben.
Im Alter von 73 Jahren verstarb der ehemalige Heldenbaritonist der Frankfurter Oper *Eduard Nawiasky*.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Albert, Eugen d': op. 26 Venushymne bearb. Oertel, Hannover.

Atterberg, Kurt: op. 23 Barocco. Suite Nr. 5. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bartók, Béla: Tanzsuite. Kleine Part. Universal-Edition, Wien.

Coppola, Pierre: Symphonie (a). Senart, Paris.

Hauer, Jos. Matth.: op. 33 Zweite Suite. Schlesinger, Berlin.

Ibert, Jacques: Trois pièces de ballet extraites des Rencontres. Leduc, Paris.

Strauß, Rich.: op. 64 Eine Alpensinfonie. Einlage für Aufführ. ohne Orgel. Leuckart, Leipzig.

b) Kammermusik

Albeniz, J.: op. 165 Suite espagnole p. Viol. et Piano (S. Dushkin). Schott, Mainz.

Ambrosius, Hermann: op. 27a. Suite f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Amft, Georg: op. 21 Bausteine. 20 sehr kurze Stücke f. Streichquartett. Schwann, Düsseldorf.

Bach, Joh. Christ. Friedr.: Sechs Sonaten f. Flöte u. Pfte. (M. Schwedler, O. Wittenbecher). Zimmermann, Leipzig.

Bloch, Ernest: Poème mystique p. Viol. et Piano. Leuckart, Leipzig.

Busch, Adolf: op. 30 Divertimento f. 13 Soloinstr. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Delsaux, Charles: Au crépuscule. Trio p. V., Vcelle et Piano. Choudens, Paris.

Egidi, Arthur: op. 19 Quartett f. Fl., Ob., Klarin. und Fag. Wölbing, Berlin.

Fröhlich, Willy (Dr. phil., Ulm): op. 13 Sonate f. V. u. Klav.; op. 14 Serenade f. 2 V. u. Br.; op. 15a Duo f. V. u. Br.; op. 15b Duo f. Flöte u. Br.; op. 21 Serenade f. Flöte, Br. und Horn, noch ungedruckt.

Haas, Josef: op. 62 Kirchen-Sonate f. V. u. Org. Schott, Mainz.

Hannivoort, H. W.: Quatuor (G) p. 2 V., Alto et Vc. Senart, Paris.

Karg-Elert, Sigfrid: op. 67 Kleine Sonate f. V. u. Klav. Zimmermann, Leipzig.

Kronke, Emil: op. 184 Paraphrasen üb. ein eigen. Thema f. 4 Flöten. Zimmermann, Leipzig.

Lowther: Sonate (b) p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.

Milhaud, Darius: VI. Quatuor à cordes. Universal-Edition, Wien.

Müller, Sigfrid Walter: op. 2 Sonate f. Fl. u. Pfte.; op. 7 Sonate f. V. u. Pfte.; op. 12 Trio f. Pfte., V. u. Vcell. Leuckart, Leipzig.

Pfitzner, Hans: op. 36 Quartett f. 2. V., Viola u. Vcell. Fürstner, Berlin.

Raasted, N. O.: op. 47 In memoriam f. Streichquart. Kistner & Siegel, Leipzig.

Ridky, Jaroslaw: Sonate (e) f. Vcell. u. Klav. Edition Sadlo, Prag.

Schadewitz, Carl (Würzburg): op. 22 Sextett f. Fl., Ob., Klarin., Horn, Fag. u. Klav., noch ungedruckt.

Telemann, Gg. Phil.: Suite II (g) f. 2 V., Vla., Vcell.-Baß u. Pfte. f. d. prakt. Gebrauch bearb. v. A. Schering. Kahnt, Leipzig.

Tscherepnin, Alex.: op. 36 Liebesopfer der heil. Therese vom Kinde Jesu. Quartett f. 2 V., Viola u. Vcell. Schott, Mainz.

Weingartner, Felix: op. 73 Oktett f. Klar., Horn, Fag., 2 V., Vla, Vcell. u. Klav. Birnbach, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Beaucamp, Henri: École de la pédale p. Piano. Senart, Paris.

Böhm, Georg: 5 Präludien u. Fugen f. Org. (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

Böhme, Walther: op. 34 Drei Stücke f. V. u. Org. (Harmon., Pfte.). Gadow, Hildburghausen.

Bohnke, Emil: op. 14 Konzert f. Klav. u. Orch. Simrock, Berlin.

Busch, Adolf: op. 25 Sonate f. Pfte.; op. 27 Passacaglia u. Fuge f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Courvoisier, Walter: op. 20 Passacaglia u. Fuge f. Pfte., Verlagsanst. dtsch. Tonkünstler, Berlin.

Dobrowen, J.: op. 7 Scherzo, op. 9 II. Ballade f. Klav. Universal-Edition, Wien.

Donath, Gust.: Präludium u. Fuge f. 2 Pfte. Schlesinger, Berlin.

Duhamel, Maurice: En terre celtique. Six pièces p. Piano. Lemoine, Paris.

Eldens, Jos.: Zwei Sonatinen f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Fährmann, Hans: op. 80 Drei Phantasien f. Viol. u. Org. Junne, Leipzig.

Fairchild, Blair: Été à Fontainebleau. Impressions p. Piano. Schott, Mainz.

Felber, Rudolf: Slowakische Tänze f. Klav. 4hd. Schott, Mainz.

Frank, Maurits: Tonleitern und Dreiklänge f. Vcell. Schott, Mainz.

Fröhlich, Willy (Dr. phil., Ulm): op. 17 Suite und op. 18 Präludium u. Fuge f. Klav. noch ungedruckt.

Fuchs, Rob.: op .114 Sechs Klavierstücke. Robitschek, Wien.

Gigler-Zieritz, Grete: Zwei Fugen f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Graener, Paul: op. 72 Klavierkonzert. Simrock, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Jehring, Julius: O, du wunderschöner deutscher Rhein. Singspiel. J. Schuberth & Co., Leipzig.

Koehler-Wümbach, Wilh.: Dornröschen. Ein Märchen- u. Tanzspiel. Hofmeister, Leipzig.

Marschner, Heinr.: Der Vampyr. Musikal. u. textl. neu eingerichtet von Hans Pfitzner. Fürstner, Berlin.

Meisel, Eduard (Berlin): Bühnenmusik zu Schillers ›Die Räuber‹, noch ungedruckt.

Schattmann, Alfred: Die Hochzeit des Mönches. Universal-Edition, Wien.

Weber, Karl Maria v.: Abu Hassan. Part. mit vollst. Dialog hrsg. v. W. W. Göttig. W. Dohnany, Offenbach.

b) Sonstige Gesangsmusik

Alexander, Paul Lionel: op. 5 Hans u. Grete. 18 Kinder- u. Jugendlieder. Ries & Erler, Berlin.

Amft, Georg: op. 23 Drei Lieder f. gem. Chor. Schweers & Haake, Bremen.

Baußnern, Waldemar v.: Motette »Ich will den Herrn loben allezeit« f. gem. Chor u. Org. Ries & Erler, Berlin.

Beach, George: Poèmes lyriques. p. Chant et Piano. Senart, Paris.

Böhme, Walther: op. 22 Zwei geistl. Lieder f. Singst. u. Org. Gadow, Hildburghausen.

Casimiri, R.: Repertorium societatis polyphonicae Romanae. Vol. 1/3. Psalterium, Roma.

Cettier, P.: Le grillon. Duo p. Chant et Piano. Senart, Paris.

Charpentier, Raymond: Deux poèmes de Baudelaire p. Chant, quatuor à cordes et piano. Senart, Paris.

Confalonieri, G.: Dieci Bozzetti su motivi popolari dell' Alta Italia p. Canto e Pfte. Ricordi, Milano.

Doyen, Albert: Voix du vieux monde, poèmes de G. Duhamel. P. Chœur. Heugel, Paris.

Durra, Hermann: Lieder f. Singst. m. Klav. (Blasebälge, Du gehst mit, Hymnus usw.). Ries & Erler, Berlin.

Emborg, J. L.: op. 47 Fest-Motette f. 2 Chöre m. Orch. od. Org. Kistner & Siegel, Leipzig.

Fröhlich, Willy (Dr. phil., Ulm): op. 19 Kammerlieder f. Sopran mit Streich- u. Blasinstr., noch ungedruckt.

Geilsdorf, Paul: op. 33 Zwölf Gesänge f. Singst. m. Org. Klemm, Leipzig.

Gerdes, Karl (Luckenwalde): In memoriam. Kantate f. Chor. u. Orch. (noch ungedruckt).

Griesbacher, P.: op. 143b Deutsche Singmesse f. Männerchor m. Org. Hug, Leipzig.

Grube, Gust.: Gesang der Bauern unter der Linde aus Goethes Faust f. Männerchor u. Orch. Schlesinger, Berlin.

Hensel, Walter: Susannine. Eine kleine Weihnachtskantate. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Heusser, Hans: op. 18 Drei 4st. Frauenchöre. Hug, Leipzig.

Hindemith, Paul: op. 33 Liederbuch f. mehrere Singst. Schott, Mainz.

Horwitz, Karl: op. 7 Sechs Lieder, op. 9 Drei Lieder f. Ges. u. Pfte. Hüni, Zürich.

Hummel, Ferd.: op. 137 Weihnachtszauber f. Singst. u. Klav. Bote & Bock, Berlin.

Jemnitz, Alex.: op. 3 Neun Lieder, op. 11 Fünf Uhlandlieder f. Ges. u. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.

Jöde, Fritz: Musikantenlieder f. Schule u. Haus (9 Hefte). Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Korngold, E. W.: op. 18 Drei Gesänge (H. Kaltnecker) f. mittl. St. m. Klav. Schott, Mainz.

Le Flem, Paul: Cinq chansons de Croisade. Durand, Paris.

Lendvai, Erwin: op. 28 Chorvariationen. Schott, Mainz.

Marx, Karl: op. 1 Drei gem. Chöre. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Milhaud, Darius: Chants populaires hébraiques p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Poulenc, Francis: Poèmes de Ronsard p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Urbanskij, Emil: op. 44 Messe Nr. 3 zu Ehren der heil. Cäcilia f. gem. Chor u. Orgel. Goerlich, Breslau.

Vierne, Louis: Les Djinns p. une voix et Piano. Lemoine, Paris.

Zilcher, Hermann: op. 25 Dehmel-Zyklus f. Sopr., Ten. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. BÜCHER

Bartók, Béla: Das ungar. Volkslied. de Gruyter Berlin.

Brehmer, Fritz: Melodienauffassung u. melodische Begabung des Kindes. J. A. Barth, Leipzig.

Cornelius, Carl Maria: Peter Cornelius, der Wort- u. Tondichter (Deutsche Musikbücherei Bd. 46 u. 47). G. Bosse, Regensburg.

Dahms, Walter: Chopin. Halbreiter, München.

Dupré, Marcel: Traité d'improvisation à l'orgue. Leduc, Paris.

Einstein, Alfred: Das neue Musiklexikon. Max Hesse, Berlin.

Franke, F. W.: J. S. Bachs Kirchenkantaten. Reclam, Leipzig.

Frankenberger, Heinr.: Gesang als schöpferisches Erleben. Oldenbourg, München.

Gerber, Rudolf: Der Operntypus J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen. Kistner & Siegel, Leipzig.

Riemann, Ludwig: Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge ... Eine gänzlich neue Harmonielehre. Bisping, Münster i. W.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BEETHOVENS GEISTIGE WELTBOTSCHAFT

VON

RICHARD BENZ-HEIDELBERG

1.

Ein Jahrhundert hat Beethoven musikalisch beherrscht. Hat er es geistig beherrscht?

Das Jahrhundert, das seit Beethovens Tode verrann, ist das Jahrhundert eines entfesselten Individualismus gewesen; mit Klassik und Romantik verglichen das ungeistige Jahrhundert schlechthin: das Jahrhundert der Technik, des Materialismus, des äußeren Macht- und Genußstrebens, das aus sich selber die Gegenmacht: kulturverneinenden Kommunismus erzeugte, mit dem es nun im Kampf um die Herrschaft der Erde steht. Ist das das neue Weltalter, an dessen Schwelle die geistige Freude-Botschaft stand? Oder kann die Weltzeit, die Beethoven heraufführt, notwendig nicht anders beschaffen sein?

Schon meldet sich manche Stimme, die die letzte Frage mit Überzeugung bejaht. Es gibt eine Jugend, der Beethoven ein Verhängnis bedeutet: er ist ihr das geistige Symbol für alles, was nach ihm geschah; er ist ihr der größte Vertreter des Individualismus, die Hybris eines nicht mehr in Glaube und Gemeinschaft gebundenen Geistes; er ist ihr, in seiner Heldengesinnung, der erste Prophet des Willens zur Macht, des Imperialismus; er ist ihrer religiösen, zurück zu alter Bindung verlangenden Sehnsucht der Antichrist.

Wie seltsam aber, daß eine andere Jugend, die auch von Beethoven sich abgewendet hält, ihn mit den entgegengesetzten Gründen bekämpft! Auch ihr ist er symbolisch für das Verhängnis, das mit dem 19. Jahrhundert begann. Aber sie sieht in ihm nicht den Imperialisten, sondern den Romantiker und Revolutionär. Auch ihr ist er der Zerstörer einer Bindung; aber nicht der Zerstörer religiöser Gemeinschaft, sondern der Zerstörer klassischer Form, in der sich ihr das Erbe aller hohen Kultur begreift. Da muß ihr die Ausdrucksmacht seiner Musik als ungebändigte Leidenschaft erscheinen, sein Aussprechen des letzten Geheimen der Seele als Mangel an Maß, sein Kämpfen und Leiden als Mangel an Geglücktheit und Größe, sein Verkündigungswille als Preisgabe des Geistes an die Masse, als volkverführerische Beredsamkeit. Nicht Individualismus, sondern Kommunismus scheint ihr in ihm als Auflösung europäischer Kultur vorausgestaltet.

Wer hat hier Recht? Kann solche entgegengesetzte Klage das Wesen Beethovens treffen? Enthüllt sie nicht vielmehr das Wesen der Ankläger selbst?

2.

Vielleicht erhalten wir Aufschluß, wenn wir fragen, welche Musik es denn ist, die diesen Anklägern Beethovens die Erfüllung ihrer geistigen Sehnsucht bedeutet.

Da wird uns Bruckner genannt als einer, der sich nicht trotzig individualistisch, wie Beethoven, behaupte, sondern hingegeben an das All, demütig eine Offenbarung von oben empfange; so sprechen die einen, die anderen werden dem vielleicht entgegenhalten, daß hier romantischer Klangzauber und uferlose Breite die Zerstörung der Form noch weiter fortgeschritten zeige. Aber die Meinungen sind, in Hinsicht auf neuere Musik, nicht streng geschieden — die Grenzen sind hier fließend: in *beiden* Lagern finden sich solche, die *jede* heutige Musik negieren, und solche, die immer den neuesten Klang als Fortschritt in ihrem Sinne feiern. So wird uns hier, in der Stellung zu nachbeethovenscher Musik, kein klarer Aufschluß über den eigentlichen Charakter der Beethoven-Gegner zuteil. Gehen wir aber hinter Beethoven zurück, so wird eine Scheidung zu verschiedenen Zielen schon deutlicher offenbar. Zwar werden sich manche auf Bach und Mozart noch gleichermaßen einigen: die einen werden sich durch Bachs vermeintlich klassische Formenstrenge, die anderen durch Mozarts Gebundenheit an eine noch wirklich bestehende Gesellschaft ihren weltanschaulichen Instinkt gelegentlich einschläfern lassen, der die ersten dennoch im Grunde nur zu Mozart, die zweiten wesentlich zu Bach hinziehen muß. Denn hier ist weltanschaulich die große Scheidung nach rückwärts da, wenn man sich den Zukunftsblick zum synthetischen Einheitspunkt Beethoven verbietet: auf hellenisches Weltgefühl und reine Diesseitsbejahung weist dann Mozart, auf christliche Glaubensbindung und reine Jenseitsversenkung Bach zurück. Und weiter zurück gibt es bald keine Vereinigung mehr: die italienische Oper, der »Süden« in der Musik, bis hin zur griechischen Einheit von Wort und Ton auf der einen, das geistliche Volkslied, die mittelalterliche Polyphonie, der Gregorianische Choral auf der anderen Seite umgrenzen Seelenbezirke, über die keine Brücke mehr führt. Antike und Christentum erweisen sich als die letzten Sehnsüchte und Wünschbarkeiten, welche die geistigen Entscheidungen auch der heutigen Menschheit bestimmen.
Ist es vielleicht Beethovens Stellung im heutigen Weltanschauungskampf, daß er weder für die Antike noch für das Christentum mehr in Anspruch genommen werden kann?
Bedeutet der letzte Kampf der alten Mächte gemeinsam gegen ihn vielleicht nur, daß sie in einer neuen höheren Einheit aufzugehen fürchten?

3.

So sind es die alten Gewalten, die sich von je um die Seele Europas stritten, die heute nur unter anderen Namen auf dem Plane sind. Was heute als wirtschaftliche und politische Gesinnung zum Kampf um den Erdball sich rüstet, das ist im Grunde Idee, ist lange gezüchteter, vorbereiteter Geist, der nun zur Verwirklichung drängt.
Der Individualismus ist antikes Erbe, das in der Renaissance im Norden zur ersten freien Entfaltung kam. Der Kommunismus ist orientalischen Ur-

sprungs, und nicht nur Sklavenaufstand der Masse gegen die Herrschaft des Individuums: er ist zutiefst im Christentum selbst begründet und ist in europäischen Krisen vergangener Zeit schon manchmal an die Oberfläche gelangt. Wir können hier nicht im einzelnen schildern, unter welchen Verhüllungen diese Mächte bisher lebten, sich befehdeten und zu Zeiten vereinten, wie die absolute Vernunft der Einzelnen die geistigen Bindungen der Gesamtheit zerstörte; wie die angewandte Vernunft, als Erfindung und Technik, Natur und Menschen sich dienstbar machte und ihre Mission nur irdisch verstand; wie dagegen immer wieder ein dumpfes Gemeinschafts- und Liebesgefühl, zuletzt der Waffen reiner Vernunft sich bedienend, Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit forderte, und schließlich den Brudergedanken nicht als dienende Liebe, sondern als fanatische Herrschaft proklamierte. Es genügt, auf zwei Namen zu verweisen, die den Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Idee blitzartig erleuchten: in *Tolstoj* und *Nietzsche* haben Kommunismus und Individualismus längst vor ihrer politisch-wirtschaftlichen Entfaltung ihren *geistigen* Ausdruck gefunden. Alle Konsequenzen sind hier schon gezogen: in Tolstoj die Kriegserklärung gegen alle Kunst und Kultur, die nicht der brüderlichen Durchdringung der Masse dient, die ethische Tendenz zu kommunistischem Urchristentum, die schon die russische Perspektive nach Asien aufreißt und es dem Ende der Zivilisation erlaubt, wieder mit dem orientalischen Ursprung zusammenzufließen; in Nietzsche die Konzeption des Willens zur Macht und Herrschaft des Übermenschen, die mit dem guten Europäertum romanischen Westens schon für eine westlichere Zukunft sich entscheidet und tatsächlich bereits für die Amerikagesinnung der Industrie- und Börsenkönige optiert. Beide aber, Tolstoj wie Nietzsche, stehen darin einmütig zusammen, daß sie mit vollem Bewußtsein den Abfall von Beethovens Geist vollziehen. Der volksliedschwärmende Russe, der nur die Melodie, nicht aber die geistige Sprache der Töne versteht, sieht in Beethoven den Anfang alles musikalischen Verfalls — er kann keine geistige Offenbarung anerkennen, da sich ihm der Geist bloß in der moralischen Güte des Menschen erweist. Der hellenisierende Deutsche aber verbietet sich, im Willen zu klassisch-artistischer Haltung, das zu verstehen, was im Grund ihm so nahe war — in mühsamer Behauptung des Worts gegen musikalische Übermacht kann und darf er von Beethovens erlösender, auch *ihn* vorwegnehmender Geistestat zuletzt nichts mehr wissen. Es ist eine Tragödie der Erkenntnis, die am Anbeginn der Krisis der Kulturen steht.

4.

Denn hätte man Beethovens Werk je als geistiges Ereignis, und nicht nur als musikalisches, verstanden, hätte man seine Gesinnung gelebt, anstatt sie nur zu genießen und sich von ihr unterhalten zu lassen: das Entweder-Oder von Individuum und Gemeinschaft, von Antike und Christentum, von

Überkultur und Antikultur wäre als Schicksalsfrage für den deutschen Menschen nicht möglich gewesen. Denn in Beethovens Werk sind die Mächte erlöst und aufgehoben, die den Deutschen bisher zu fremden Zielen und falscher vergeblicher Kraftentfaltung verführten. Hier ist nicht nur ein ursprünglich Fremdes verdeutscht — das war bei der Gotik, bei Luther und Bach mit dem Christlichen der Fall, bei Goethe und Hölderlin mit dem Antiken; aber alle diese Verdeutschung, die man eine Übersetzung höchster Art nennen kann, war von dem Inhalt des Übersetzten, von seinem geglaubten und fürs Höchste und Einzige geschätzten Vorbildwert noch bis ins Geringste bestimmt, sprach deutsche Weltanschauung und letzte Wertentscheidung noch nicht in völlig eigener Sprache aus. Aus welchen fremden christlich-orientalischen und südlich-antiken Elementen die Tonsprache, durch welche Beethoven redete, auch geworden sein mag — von ihm hat sie deutschen Rhythmus und deutschen Ausdrucksklang empfangen, und nichts gemahnt mehr an fremde Metrik und fremden Akzent. Und diese neuerrungene Sprache dient keinem fremden alten Inhalt mehr, nicht dem christlichen und nicht dem antiken; sie spricht ein neues nordisch-germanisches Weltgefühl aus. Die Seelentiefe des Christentums, die Geistes-Freiheit und -Höhe der Antike sind gleichermaßen in ihm enthalten, aber nicht mehr als selbstherrliche und wertbestimmende Mächte, sondern dienend an einem neuen und anderen Welt- und Lebenssinn. Hier ist nicht der Zwiespalt mehr zwischen Individuum und Gemeinschaft; die Persönlichkeit sucht sich nicht in kühler klassischer Vollendung aufs höchste zu bilden, indem sie sich von der profanen Masse abgeschlossen hält; sondern der Genius fühlt sich als Vollbringer höherer Sendung, als Gefäß überpersönlicher Kräfte, die ihm den Dienst an der Menschheit, die Verkündigung an die Menschheit als heiliges Amt setzen. Beethoven bejaht nicht mehr die christliche Gemeinschaft; aber er hat eine neue Gemeinschaft geistig Empfangender begründet, denen er sich in der heilig-öffentlichen Feier des Werks immer wieder zu innerster Vereinigung hingibt — das uralte Mysterium heiligen Mahls und heiliger Hochzeit gewinnt hier einen neuen, auf freiester Geistigkeit erlebbaren Sinn. Der Lebenssinn aber, der im mystischen Akt des Kunstwerks erfahren wird, ist weder christlicher Pessimismus und Einsicht in die Sündhaftigkeit der Kreatur noch irdische Paradiesesverheißung und kommunistische Menschheitsbeglückung; auch nicht antike Leibverherrlichung, Vernunfterkenntnisglück und Schönheitsgenuß — Beethoven hat die Tragik des Daseins in einem Leben voll Leiden und Entsagung erlebt und in einem Werk voll Heldentrauer und Siegesjubel bejaht. Er hat nicht Imperiumsmacht und Herrschaft des Übermenschen gepredigt; er hat geistige Selbstbehauptung durch geistigen Lebens-Sinn, Herrschaft des Geistes über alle Bedrohung und Verstrickung durch Materie verkündet. Nicht »Dionysos wider den Gekreuzigten« ist hier die Losung — der vom Leben Gekreuzigte bejaht selbst

die Marter: in Geistgewißheit und dionysischem Weltgefühl. Alle Klänge aller Seelenreiche sind Glorie um das *geistige Helden-Bild* — ein neues Bild, das weder in Asien noch Europa, weder im Christentum noch in der Antike seinesgleichen hat; dem der Mensch sich nachbilden muß, will er einen neuen heiligen Lebenssinn auf dieser alten fragwürdigen Erde finden.

Diesen Sinn verstehen, diesem Bild folgen, das bedeutet, über das musikalische Erlebnis hinaus mit Beethoven *ernst* machen. Solche Nachfolge wird nicht nur begehren, diesem Genius eine reinere und edlere Feierstätte zu errichten, als unser heutiger Konzertsaal es ist; sie wird seinen Geist in Leben und Lehre zu fassen suchen. Sie wird ein neues Ethos aus ihm gewinnen, das nicht in der Sündhaftigkeit oder in der Glücksbedürftigkeit des Menschen verankert ist, auch nicht in seiner sinnlichen oder intellektuellen Bildungsfähigkeit, in seiner Betriebsamkeit und Arbeitsentfaltung; sondern das in der ewigen Schöpferkraft der menschlichen Seele gründet und in dem Glauben an die geistige Durchdringbarkeit alles Lebens.

In der Weltkrisis, die über uns hereinbrach, wird nur der einen festen Halt und unverrückbaren Stand haben, der zu eigenem Ziel und eigenem Lebenssinn sich bekennt.

Uns ward durch Beethoven neues geistiges Ziel und neuer geistiger Lebenssinn gesetzt: und der Geist ist es, der zuletzt auch in der Tatenwelt entscheidet, das hat ein Täter und Herrscher auf Erden, Napoleon, anerkannt. Folgen wir Beethoven nach und tragen wir den Klang der Eroica im Herzen, dieses Heldengesangs einer neuen Völkerfrühzeit: er singt nicht Individuumherrschaft über den Erdball und nicht kommunistische Zerstörung der Erdkultur — er tönt ein neues Weltalter ein: er bereitet die Seelen der Weltherrschaft des *Geistes*.

BEETHOVEN IM URTEIL DER ZEITEN

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Zu dem, was im Leben am meisten schwankt, gehört die Wertschätzung, mit der wir Leistungen und Personen abwägen. Man kann sich dies am Täglichen klarmachen: nichts Festes ist es, was und wie wir über andere denken. Der Hauptgrund liegt darin, daß die andern selber bald so, bald anders sind, daß mancher leistet, was man ihm nicht zugetraut hätte, mancher versagt, auf den wir etwas hielten. Zu dieser Veränderlichkeit kommt aber noch die Unsicherheit, die ebenso im Beurteilenden wohnt. Seine Erkenntnis ist an Merkzeichen gebunden, die trügen können; der Schein täuscht. Noch undeutlicher werden unsere Bilder durch das schwer prüfbare Gefühlsleben:

Ab- und Zuneigung, zufällige Stimmungen mögen die Eindrücke von der Wahrheit noch mehr entfernen, als es gutwillige, aber schwache Erkenntnis schon tut. Wenn wir diesen Sachverhalt ins Auge fassen, erhalten wir eine Vorstellung davon, wie unendlich verwickelt die Vorgänge sein müssen, aus denen sich zusammensetzt, was wir kurz Anerkennung oder Ruhm nennen. Da handelt es sich um die Wertschätzung weiter und immer weiterer Kreise, innerhalb deren sich die Ungleichheit von Einsicht und Übersicht, die Verschiedenheit guten und bösartigen Willens, die seelische Teilnahme und Empfänglichkeit zu einer kaum noch zu entwirrenden Mischung zusammenfindet. Wir dürfen auch bei tadellosem Wollen, bei durchdringendem Scharfsinn kaum hoffen, allen Erscheinungen der Gegenwart so gerecht zu werden, wie sie es wirklich verdienen. Über- und Unterschätzung pendeln hin und her, ohne zur Ruhe zu kommen. Die Lage der Gleichzeitigkeit warnt uns eindringlich, über keine Vergangenheit den Stab zu brechen.
Die Urteile über Beethoven, die wir in kurzem Auszuge vorlegen, sollen keineswegs eine billige Spottlust befriedigen, sondern die Achtung vor den Schwierigkeiten steigern, mit denen eine ursprüngliche Persönlichkeit wohl immer zu ringen hat, bis ihr der Sieg wird. Zunächst wird es manchen befremden, daß Beethoven überhaupt befehdet werden konnte. Doch dieselben, die ihn heute als unantastbar ansehen, machen sich vielleicht nichts daraus, Bruckner schlecht zu machen. An Beethoven Kürzungen zu heischen, dünkt uns heute kunstfeindlich. Aber seit Jahrzehnten hören wir Bruckner mit Strichen, wie sie geistlosen Dirigenten passen, und zucken höchstens die Achseln. Also der Gegenwart gegenüber vorsichtig zu sein, lehrt uns die Betrachtung vergangener Irrtümer!
Doch gilt es da noch ein besonderes Mißverständnis zu vermeiden. Man hat die Öffentlichkeit so oft mit der Erinnerung zum Beispiel an den Widerstand gegen Wagner beunruhigt, daß die allgemeine Angst großgezogen wurde, neue Bestrebungen zu verkennen. Davon wird natürlich Gebrauch gemacht. Es gibt nichts Törichtes, das nicht mit dem Hintergedanken Einlaß begehrte, daß eine Bekämpfung in kurzer Zeit dem Fluche der Lächerlichkeit anheimfallen könnte. Das ist derselbe Trugschluß, als wenn der Richter, weil Fehlurteile erwiesen sind, jedes Vergehen freigeben müßte. Der einzelne Fall, wie er in Wirklichkeit liegt, hat unser Urteil zu bestimmen. Weil Beethoven und Wagner abgelehnt wurden, brauchen wir noch lange nicht jede Verrücktheit der Gegenwart als Weisheit anzusprechen.
Noch eine andere Vorbetrachtung ist am Platze. Aus manchem zeitgenössischem Urteil, das uns in Verwunderung setzt, spricht eben der Eindruck des Ungewohnten. Beethoven erregte die Gemüter, so daß ihnen gerade das Wesentliche, das die Erregung bewirkte, entging. Die Heftigkeit, mit der sich die Vorwürfe einstellen, ist oft nichts anderes als der Schlag, den die Größe des Ereignisses auf den gewöhnlichen Menschen vollführt: das Schimp-

fen gleicht dann etwa der Verwirrung, die uns der Ausbruch einer Feuersbrunst aufzwingen mag. Jedenfalls errät man aus jenen Beurteilungen den lebendigen Eindruck und ersieht, wie es den Zeitgenossen zumute war. Ein nachsichtiges Verständnis wird nicht überall bösen Willen wittern, so schwer auch Neid und Mißgunst in die Wagschale fallen. Auf die heutige Bewunderung dürfen wir uns nicht allzuviel einbilden. Was sie an Stärke enthält, ist zum großen Teil aus der Gewöhnung geschöpft. Wir spielen von Jugend auf die Auszüge der Sinfonien. Das konnten die Zeitgenossen nicht. Sodann befinden sich unter den Hörern jetzt viele, die eben mitbewundern, ohne entscheidende Eindrücke zu haben. Ob sie die Hände damals geregt hätten, als die Meinungen noch geteilt waren? Wie schwach gegründet manche Beethoven-Vorliebe ist, zeigt sich ja darin, daß sie aus dem Gleichgewicht gestoßen wird, sobald es der Mode einfällt, zur Abwechslung auch einmal Beethoven zu entthronen. Daß die Kunst seiner Stimmigkeit nicht auf Bachischer Höhe steht, mag man ruhig einräumen. Aber zwischen rein fachmännischen Vergleichen, aus denen man immer Nutzen zieht, und gedankenlosem Naserümpfen ist ein Unterschied. Keiner, der von Beethoven im Innersten berührt worden ist, wird im Ton der Mißachtung mitreden.
1798 war die »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« ins Leben getreten. Ihre Meinung entsprach oder wollte Rechnung tragen dem überwiegenden Teil der deutschen Musikkenner. Gleich die *erste Sinfonie* Beethovens erregte offenbar deren Unwillen. Den Hauptanstoß gaben die Bläser: »Die Blasinstrumente waren gar zu viel angewendet, so daß die Sinfonie mehr Harmonie- als ganze Orchestermusik war.« Was »ganze« Orchestermusik sei, verschweigt die Zeitung, die wohl kaum wußte, daß Haydn der Verwendung von Holz und Blech die Bahn gebrochen hatte. Er bedauerte ja auch im hohen Alter, daß er dahingehen müsse, gerade nachdem er den Blaskörper einzufügen gelernt habe. Noch weniger hatte jene Zeitung wohl Kenntnis davon, wie genau die Blasmusik der Eigenart und Überlieferung deutscher Tonkunst folgte. Dies prägte sich auch darin aus, daß die letzte große Erfindung vor Beethoven, nämlich die der Klarinette, von Nürnberg ausgegangen war. Allerdings stand die Verbesserung des Blechs noch aus. Zu Beethovens Zeit waren nur die Naturtöne verwendbar. Ein freies Schalten über jeden Halbton wurde erst später ermöglicht. Vielleicht ärgerte den Berichter auch die vorlaute Ausführung der für heutigen Begriff bescheidenen Bläserteile der Sinfonie. Aber am empfindlichsten war doch der Leipziger Norden gegen das Heraufkommen Wiens als des südlichen Mittelpunktes. Man kann diese Eifersucht verstehen, da ja Mittel- und Norddeutschland lange Zeit hervorgeglänzt hatten und Größen wie Bach und Händel aufwiesen. Aber die Aufklärung veränderte das Gefühlsleben und kühlte es ab. Dem katholischen Süden, Haydn, Mozart, Beethoven, gehörte die Zukunft. Das wollte Leipzig nicht zugeben. Selbst in der Musikwissenschaft lebt der alte Gegensatz fort:

in Wertung der Pfalzbayerischen Schule gerieten Norden und Süden an- und auseinander. Die Mannheimer sollten den Wiener Ruhm sozusagen entlasten. Dabei ist das Belustigende, daß ja nach Mannheim in der Hauptsache wieder süddeutsche und österreichische Musiker wanderten. So beklagenswert mit Rücksicht auf den Einheitsgedanken der erwähnte Widerstreit ist, so wenig dürfen wir ihn als Tatsache verschweigen; vielleicht ist er auch nicht so schlimm — jedenfalls scheint er notwendig und begründet. Die Klage der Kritik, daß zu viel geblasen werde, ist also nicht erst bei Wagner und Bruckner aufgetaucht. Sie bildet schon bei Beethoven eine Losung. Zur Sache sei noch bemerkt, daß natürlich auch bei den drei Wiener Meistern die Streicher, weil sie über die reichste, wandelbarste Tongebung verfügen, den Grundstock des Orchesters bilden, daß aber den beiden Bläsergruppen ihr Recht gewahrt wird, wodurch wiederum der Streichkörper im Wettstreit und Gegenüber zu ergreifender Wirkung kommt. Wir erinnern nur an das schon bei Mozart zu beobachtende Gesetz, wie nach Bläsern der Einsatz der Streicher verinnerlicht wird.

Hören wir nun, was die maßgebende Leipziger Kritik über die 2. *Sinfonie* Beethovens vorbringt. 1804 heißt es: »Die Zweite ist ein Werk voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, effektvoller Instrumentierung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, sowie durch Aufopferung so mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen gewinnen würde.«

In dieser Beurteilung stecken verschiedene Irrtümer. Der Schreiber nennt die Instrumentierung der Zweiten »effektvoll«. Er geht also davon aus, daß Beethoven mit der Instrumentierung eine besondere, nicht genügend gegründete Wirkung habe ausüben wollen, während er doch sicher den Gedanken und ihrer Folge mittels der Orchestersprache den schärfsten Ausdruck geben wollte. Man bemerkt nirgends, daß Beethoven durch die Instrumente ein Mehr beabsichtigt als im inneren Aufbau schon gefestigt ist. Zum Vorwurf des Effekts will die »gelehrte Ausführung« nicht recht stimmen. Dem Berichterstatter schwebt vielleicht vor, der Tondichter verfahre das einemal effektvoll, dann wieder gelehrt, und die Neigung zur Trockenheit müsse in ihrer unguten Wirkung durch Orchestereffekte abgeschwächt werden. Was eine »gelehrte« Musik sei, das setzt die Kritik als bekannt voraus, und jeder Halbgebildete lehnt ja als gelehrt ab, was der Aufnahme auch nur geringe Schwierigkeit bietet, weil die erforderliche Spannkraft fehlt. Das innere Leben, das die Stimmen gleichzeitig gegeneinander wirken läßt, wird wohl den Hauptanstoß gebildet haben. Wiederum eine leise Selbstironie, daß den Leipzigern, die einst an Bachs Geflechte gewöhnt waren, Beethovens gewiß einfachere Fügung als »gelehrt« hingestellt wurde. Eine Anmaßung aber liegt im Verlangen nach Kürzungen: weil beim ersten Hören der Zusammenhang nicht durchweg erfaßt wurde, soll gleich abgestrichen werden. Als ob

der erste flüchtige Eindruck mehr Kraft und Leistung enthielte, als das langsame Reifen des ganzen Werkes im Geiste des Schöpfers! Dem Anfänger und Schüler gegenüber ist wohl manchmal die Warnung vor dem Zuviel angebracht, doch nie soll man sie beim Meister vorbringen. Und Beethoven war es doch gelungen, sich zu behaupten und Geltung zu erlangen neben und nach Haydns und Mozarts Instrumentalwerken, die selber schon ein Menschenleben sättigen konnten! Der Ruf nach Kürzungen ist auch später Wagner und Bruckner entgegengeschallt, und schwache Dirigenten leisteten ihm ergebene Folge. Das Unrecht, das in dieser Willkür liegt, wird noch besonders erschwert durch den Sachverhalt musikalischer Darbietung: wer erhält denn vom Neuen auf andere Weise Kenntnis als durch die Aufführung? Wenn nun der Orchesterleiter von dem ihm anvertrauten Gut Beliebiges nicht herausgibt, begeht er eine Unterschlagung, weil die meisten nicht in der Lage sind, es zu merken, und er begeht auch den Kennern gegenüber eine Fälschung, weil die Teile der Musik anders wirken, wenn sie nicht so erklingen, wie sie gegeneinander abgewogen sind. In der Dichtkunst ist die Kürzung weniger schlimm, weil jeder lesen kann. Aber nicht jeder kann spielen, nicht jeder hat Partitur oder Auszug, und nicht jedes Meisterwerk ist gleich gedruckt zugänglich. Wenn mithin die Leipziger Fachpresse zu Kürzungen in Beethovens Zweiter riet, so liegt darin ein Mangel an Ehrerbietung gegen den überlegenen Meister und zugleich eine Aufforderung an die Dirigenten, charakterlos mit Beethovens Schätzen zu walten.

Der Bericht empfiehlt weiter, seltsame Modulationen zu opfern. Das ist jener halbunbewußte Eingriff des Spießbürgers, der die Entwicklung der Tonkunst seit jeher immer wieder bedroht. Weil die Auffassung nicht so schnell folgen kann oder weil sie überhaupt höheren Schwungs und Flugs unfähig ist, soll der Tondichter innerhalb gewisser Grenzen bleiben, die der Hörer absteckt. Gerade auf dem Weg zur freien Modulation hat Beethoven ein gutes Stück der Bahn weiter erobert. Und zwar nach der Richtung, welche die eigentliche Modulation einschränkt zugunsten der beziehungsvollen Spannungen, die einer gewählten Tonart im Verhältnis zu jeder anderen Tonart innewohnen. Während der Laie schon bei den Terzverwandtschaften von Modulation redet, empfindet sie der Musiker als zugehörig und verfeinert den Begriff des Modulierens, indem er ihm den Sinn eines neu eingenommenen Ausgangspunktes gibt. Dabei vergißt der Laie in der Regel, daß auch ein zweiter oder dritter neuer Stützpunkt zum ersten ein bestimmtes Verhältnis wahrt. Ihm erscheint etwas neu und unbehaglich, wenn seinem Eindruck die Leuchte des Zusammenhangs fehlt. Daher die Neigung, dem Künstler seltsames Modulieren vorzuwerfen. Seien wir dankbar, daß große Künstler, ihrer Sache sicher, auf Laienart nicht hörten. Seelisch betrachtet gehört aber auch bei sicherer Erkenntnis persönlicher Wille und Mut dazu, solchen »Ratschlägen« zu trotzen. Darin liegt das Verehrungswürdige an Beet-

hovens Wesen, das ist sein großer Charakter, den wir als vorbildlich empfinden!
Die »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« vertrat auch 1805 noch den Standpunkt des Spießbürgers gegenüber dem gleichen Werk. Es wurde geschrieben: »Wir finden die 2. Sinfonie zu lang und einiges überkünstlich; der allzu häufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schönen Stellen. Das Finale ist allzu bizarr, wild und grell.« Hier ist doch wenigstens ein Teil der Sinfonie angegeben, gegen den sich der Unwille richtet. Meist sind nämlich die Urteile so allgemein gehalten, daß man weder einen der Sätze noch eine Stelle angedeutet erhält, wo der besser verstehende Hörer Abänderungen wünscht. So wird ja auch hier »einiges« in der ganzen Sinfonie als »überkünstlich« abgelehnt und alles zusammen als zu lang empfunden; viele »schöne Stellen« leiden unter der Heranziehung »aller Bläser«. Aber der Schreibende hütet sich gern, genauere Angaben zu machen, die eine ruhige Nachprüfung ermöglichten.
Ein anderer Kniff ist das Ausspielen früherer Werke gegen das zuletzt erschienene. So heißt es (nicht in jener Leipziger Zeitung, sondern anderswo): »Die 1. Sinfonie hat mehr Wert als die zweite, weil sie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt ist, während in der zweiten das Streben nach dem Neuen und Auffallenden schon mehr sichtbar ist.« Nun gibt es sicher Fälle, und sie haben sich seit Beethoven stark vermehrt, in denen der Erfolg nicht mit Hilfe des leicht Eingänglichen, sondern im Zeichen des Verblüffenden gesucht wird. Der Tonsetzer, der mit solchen Mitteln arbeitet — eigentlich gehören sie ins Gebiet der Reklame —, bringt sich selber mit Sicherheit um den guten Namen. Denn nicht allein hat die Wirkung des Überraschenden keine Dauer, sondern das Streben, Aufsehen zu erregen, entzieht dem Charakter des Schaffenden das Vertrauen, seinen Erfolgen die wahre Folge. Aber wo war denn in Beethovens Klavier- und Kammermusik das Streben nach dem Neuen und Auffallenden so hervorgetreten, daß es seinem Charakter einen Makel angeheftet hätte? Wenn man die Werke betrachtet, die bis zur 2. Sinfonie an die Öffentlichkeit gedrungen waren, dann wird erst recht klar, welche Ungezogenheit in der Verlautbarung jenes Urteils steckt. Erklärung, doch keineswegs Entschuldigung findet es in dem Fehlschluß des Kunstrichters, der, vom Schöpfer gewollt, glaubt, was ihm, dem Beschränkten, ungewohnt und unbegründet erscheint: er soll ja eben unterscheiden, ob das Neue vor dem Gefühl zu rechtfertigen sei oder nicht! Dazu hat er sein Amt.
Ganz grob äußert sich Spazier über die Zweite: »Ein krasses Ungeheuer, ein angestochener, unbändig sich windender Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend im Finale noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wütend um sich schlägt.« Das ist kein Urteil, sondern ein Vergleich, der angreift. Er kennzeichnet die verbreitete Mißstimmung, wenn man bedenkt, daß

so nicht ein unbekannter Schreiber redet, sondern ein angesehener Mann, dem Rochlitz, der Begründer und langjährige Leiter der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, feierlich bezeugt, als Musiker habe er alles gekannt, was in seiner Zeit als vorzüglich galt. Also aus überlegener Kenntnis der musikalischen Blüte aller Zeitgenossen Beethovens, ja alles damals Anerkannten (gemeint ist wohl namentlich Mozart) erdreistet sich der gewandte, vielgereiste Berliner gegen Beethovens Zweite einen als witzig gedachten Stoß. Spazier (1761—1805) hatte einen Namen als Liederkomponist (Proben in Friedlaenders Lied des 18. Jahrhunderts) und ebenso als Mitarbeiter von Zeitschriften wie als Schriftsteller, Übersetzer und Herausgeber. Sein Urteil fiel in die Wagschale.

Noch von einem anderen Fachmann wird ein ähnliches Unverständnis überliefert. Allerdings handelt es sich um eine mündliche Äußerung, die sich vielleicht im Weitergeben verschärft hat. Doch bliebe sie auch abgeschwächt kennzeichnend. Zum Deutschen Habeneck, der in Paris mutig für Beethoven eintrat (Cherubinis »Anakreon« ist 1803 in Paris als »deutsche Musik« ausgepfiffen worden), hat ein befreundeter Geiger gesagt: »Aber um des Himmels willen, lieber Freund, wollen Sie uns doch mit solch barbarischem Machwerk verschonen.« Dieser Geiger hieß Rudolf Kreutzer, und es war derselbe, dem Beethoven seine Violinsonate in A-dur widmete. Man sieht, wie wenig die Betätigung auf jenem Tonwerkzeug zum Verständnisse des Großen befähigt. Seelisch genommen ist es ja auch wahrscheinlich, und man kann sich noch heute davon überzeugen, daß dem Virtuosen sein Hervortreten die Erkenntnis eines künstlerischen Ganzen gefährdet, weil ihm der Begriff sachlich verbundener Teile abhanden kommt.

Die Beurteilung der *Eroica* darf insofern größere Nachsicht beanspruchen, als das Werk einen gewaltigen Fortschritt auf der Bahn des Meisters bedeutet. Daß schon die Erste und Zweite auf Widerwillen stieß, ist jedenfalls verwunderlicher als der Widerstand gegen die Dritte. Wiederum vertritt die »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« die durchschnittliche Auffassung der führenden Fachwelt. Der Bericht beginnt: »Eine lange, für die Ausführung ziemlich schwierige Komposition, eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie.« Die Bemerkung über das Schwierige will natürlich die Ausführung an anderen Orten widerraten. Es ist nämlich, wie man wissen muß, eins der wirksamsten Gegenmittel der Verbreitung, wenn man auf technische Hemmnisse hinweist. Viel mehr als man zugibt, hängt von jeher und heute noch die Wahl des Aufzuführenden von dem Maß der Mühe ab, die seine Einstudierung kostet. Vieles ist gegen frühere Zeiten besser geworden. Aber an einem offenkundigen Beispiel möge gezeigt sein, was der Einwand der Schwierigkeit damals wie heute bedeutet: Bruckners Siebente verdankt ihre Bevorzugung lediglich der glatten Abwicklung des Rhythmus, der in der benachbarten Sechsten mehr Spannkraft erheischt.

Was nun die Benennung »wilde Phantasie« betrifft, so ist sie darauf angelegt, Beethovens Form herabzusetzen. In ähnlicher Weise hat man auch Wagners und Bruckners Formsinn verdächtigt. Bei Bruckner erbringt Kurths großes Bruckner-Buch den Gegenbeweis, und in einem Buch »Das Geheimnis der musikalischen Form bei Wagner« zeigt Alfred Lorenz, daß das Gegenteil von Formlosigkeit vorliege. Die Berichterstatter des 19. Jahrhunderts haben in ihrer überwiegenden Mehrheit keine Ahnung von den Aufgaben des sinfonischen Stils gehabt. Sie merkten gar nicht den Abstand zwischen sich selber und den ungeheuren Leistungen des tonordnenden Schöpfergeistes. Man beginnt sich erst heute über die gewaltige Formkraft Haydns klar zu werden. Wenn nach seinen und nach Mozarts Meisterwerken ein Beethoven den sinfonischen Bau noch höher führte, noch seelenkundiger, noch geistreicher gliederte, so hätte man immerhin erwarten dürfen, daß die heraufkommende Presse einigermaßen unterrichtet gewesen wäre. Von dem eigentlichen Formplan besaß sie keine Ahnung: sonst hätte sie unbedingt die Größe der Coda, auch den Versuch, die Durchführung mit einem stark abgewandelten Gedanken zu treiben, im ersten Satz der Eroica erwähnen müssen. (Über diese Durchführung bietet neuerdings in Sandbergers Beethoven-Jahrbuch 1924 A. Lorenz eine aufschlußreiche Studie.) Hören wir weiter, was der Berichter weiß: »Es fehlte in ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muß; sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren.« Wie gönnerhaft ist die Bewilligung des Wortes »talentvoll«! In der Tat trieft der Bericht von Wohlwollen: »Der Schreiber gehört gewiß zu Beethovens aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Übersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht.« Gerade die Stellen also, welche die Teile gegeneinander abheben, die Mittel höchster künstlerischer Weisheit hat der aufrichtige Verehrer keineswegs begriffen. Jetzt kommt aber ganz unvermittelt das Köstlichste: »Die Eberlsche Sinfonie gefiel wieder ganz außerordentlich!« Was ist uns Eberl! Ein Wort ohne Widerhall. Und die »regellose« Eroica gilt jetzt als formvollendet, ohne daß sich eine Note geändert hätte!

Übrigens besann sich die »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« doch eines Bessern. 1807 glaubte sie dem wachsenden Ansehen Beethovens Rechnung tragen zu sollen und brachte eine vergleichsweise verständigere Besprechung der Eroica. Beim Finale aber wird Beethoven auch hier an die Eigenheit erinnert, »daß es mit den unabänderlichen Gesetzen des ästhetischen Vermögens des Menschen eine Grenze hat«. Nach der zweiten Aufführung hatte die »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« bemerkt: »Die Sinfonie würde unendlich gewinnen, wenn sich Beethoven entschließen wollte, sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit

zu bringen.« Dieser wohlgemeinte Rat wurde nicht befolgt, und die Sinfonie hat doch unendlich »gewonnen«; ihr Urheber aber betitelte seine Beurteiler »Leipziger Ochsen«; schon sein Humor war ihnen überlegen.
Ein anderes einflußreiches Blatt leistete sich folgende Betrachtungen aus Anlaß der Eroica. Die Zuhörerschaft bestehe aus drei Teilen: »Die einen, Beethovens ganz besondere Freunde, behaupten, gerade diese Sinfonie sei ein Meisterstück; das sei eben der Stil für höhere Musik, und wenn sie jetzt nicht gefällt, so kommt das nur daher, weil das Publikum nicht kunstgebildet genug ist, alle diese hohen Schönheiten zu fassen; nach ein paar tausend Jahren aber würde sie ihre Wirkung nicht verfehlen.« Der Spott ist hier wahrlich am unrechten Platz gewesen! Weiter heißt es: »Der andere Teil spricht dieser Arbeit schlechterdings allen Kunstwert ab und meint, darin sei ein ganz ungebändigtes Streben nach Auszeichnung und Sonderbarkeit sichtbar, das aber nirgends Schönheit oder wahre Erhabenheit und Kraft bewirkt hätte.« Das »Ungebändigte« fiel auch Goethe auf, der kein sicheres Verhältnis zur Musik hatte; treffende Bemerkungen werden durch Fragwürdiges und Gleichgültiges aufgehoben. Doch geben wir dem Zeitgenossen weiter das Wort. Also der »andere« Teil der Hörer, das heißt, der gegnerische, hat die Ansicht: »Durch seltsame Modulationen und gewaltsame Übergänge (auch ein Hauptvorwurf, der später gegen Bruckner laut wurde), durch das Zusammenstellen der heterogensten Dinge, wenn zum Beispiel ein Pastorale im größten Stile durchgeführt wurde, durch eine Menge Risse in den Bässen, durch drei Hörner und anderes dergleichen, könne zwar eine gewisse, eben nicht wünschenswerte Originalität ohne viele Mühe gewonnen werden; aber nicht die Hervorbringung des bloß Ungewöhnlichen und Phantastischen, sondern des Schönen und Erhabenen sei es, wodurch sich das Genie beurkunde. Beethoven hatte selbst durch seine früheren Werke die Wahrheit dieses Satzes erwiesen.« Diese letzte Behauptung geht auf Trug aus. Daß weder die erste noch die zweite Sinfonie unbeanstandet geblieben waren, mußten die Zeitgenossen wissen. Und wenn sie etwa Sonaten oder Kammermusik meinten, die sich ja ungemein schnell von Hand zu Hand verbreiteten (eine Abschrift des in Bonn entstandenen ersten Streichtrios wanderte gleich nach England), so zogen sie absichtlich den verkehrten Schluß. Während einer, der an den Erstlingen das Genie erkennt, falls er gesund denken kann, rückhaltloses Vertrauen faßt, und wo er nicht gleich alles versteht, bei sich selber die Schuld sucht, ist es bezeichnend, wie dieser Teil der Zuhörer an der eigenen Fassungskraft gar nicht zweifelt, sondern lieber das Genie ungenial als sich ungenügend findet. Und wo in aller Welt steckt in der Eroica das Pastorale? Hier weiß vielleicht ein Nervenarzt Rat, worauf dieses Mißverstehen zurückgeht. Beethovens Baßführung zu beanstanden — oder ist Anreißen der Saiten gemeint? — dazu gehört doch wohl ein hoher Grad von Unkenntnis oder Übelwollen. Die Anwendung der drei statt der bis-

herigen zwei Hörner ist gerade in der Eroica in einer Weise geglückt, daß nichts Besonderes auffällt. Nun kommt aber der dritte, der unparteiische Teil der Zuhörer: »Die dritte, sehr kleine Partei steht in der Mitte; sie gesteht der Sinfonie manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheint (der typische Vorwurf auch gegen Bruckner!), und daß die unendliche Dauer dieser längsten, vielleicht auch schwierigsten aller Sinfonien selbst Kenner ermüde, dem bloßen Liebhaber aber unerträglich werde.« Hier rückt ein seither äußerst beliebtes Kampfmittel, die Länge, ins Gefecht. Geschichtlich betrachtet, sucht sich jede Form und Gattung zeitlich auszudehnen; das gehört zu ihrer Entwicklung. Der Philister meint, das gehe nun ins Haltlose, und deshalb sucht er zeitig abzudämmen. Er versteht gar nicht, daß es ja eine Hauptaufgabe gerade der sogenannten absoluten Musik ist, ihre Formen zu steigern. Den Zusammenhang zwischen innerem Ausdruck und äußerem Umfang verrät ja schon die Sprache in dem Worte »groß«. Außerdem mußte man wissen, daß auch das Konzert des Einzelspielers eine Form darstellte, welche die Aufmerksamkeit tunlichst lange wachhielt. Aus einzelnen Stücken war das dreisätzige Konzert geworden, ein abgeschlossenes, mannigfaltiges Ganzes, das den Abend füllte oder doch den Mittelpunkt einer musikalischen Geselligkeit abgab. So hatte auch die Sinfonie das Bestreben, in öffentlicher Darbietung statt einer Art Vorspeise sozusagen den Hauptschmaus abzugeben. Noch heute wird sie zwar, dem zahlenden Publikum zuliebe, mit der eitlen Vorführung von Einzelleistungen zusammengebracht; nichtsdestoweniger wahren ihr bedeutende Tondichter den Anspruch auf die volle Aufmerksamkeit eines ganzen Abends. Viele Längen verschwänden, wenn sinfonische Kunst ohne die nicht hergehörige Nachbarschaft andersartiger Werke bliebe. Jene unparteiische dritte Partei der werten Zeitgenossen aber wünscht weiter, »daß Beethoven uns Werke schenken möge, die den ersten Sinfonien usw. gleichen . . .« »Sie fürchtet aber, wenn Beethoven auf diesem Wege fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könne so bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufter Ideen und einen fortwährenden Tumult aller Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühle der Ermattung den Konzertsaal verlasse.« Ist es nicht, als hätten Wagners und Bruckners Widersacher aus diesen hinterlistigen Beweisführungen der Unparteiischen geschöpft? Warum sollte Freiheit oder Reichtum der Kunstmittel an und für sich ein Verbrechen sein? Gilt es da nicht einfach zu warten, bis sich die ersten aufregenden Eindrücke berichtigt und geklärt haben? Besonders unangenehm fällt der Vorwurf des Lärms auf. Als ob in der Eroica ein fortwährender Tumult herrschte. Das ist, auch zeitgenössisch betrachtet, offenkundige

Übertreibung. Aber wie schlagfertig hat sich diese Losung bewährt! Daß ein Forte und Fortissimo nur dann wirkt, wenn die Kraft, die zum Ausbruch drängt, allmählich angesammelt wird, hätten auch Beethovens Zeitgenossen schon überdenken können. Ein »fortwährender« Lärm ist vollkommener Unsinn, und ihn bei Beethoven zu vermuten, war nicht bloß eine Torheit sondern eine Narrheit. Man hätte ja nur Piano und Forte rein äußerlich abzuwägen brauchen, um ein gewisses Maßverhältnis zwischen beiden zu finden.

Über die *4. Sinfonie* beginnt der »Freimütige« seinen Bericht: »Beethoven hat eine neue Sinfonie geschrieben, die höchstens seinen wütenden Verehrern gefallen hat.« Man spürt den Ärger des Halbgebildeten über das Wachsen der Beethoven-Gemeinde, die damals ebenso verpönt gewesen sein muß, wie später etwa die Wagnersche. Ein anderes Blatt meint nach etlichen Redensarten des Lobes: »Mancher tadelte die Vernachlässigung einer edlen Simplizität und die allzu unfruchtbare Anhäufung von Gedanken, die wegen ihrer Menge nicht immer hinlänglich verschmolzen und verarbeitet sind und daher öfter nur den Effekt wie ungeschliffene Diamanten hervorbringen.« Daß gerade der Vierten eine edle Simplizität abgesprochen werden konnte, gibt zu denken. Besonders beachtenswert ist aber der zweite Einwurf, weil er sachlich, ja fast wörtlich bei Bruckner wiederkehrte. Die Auffassung läßt sich etwa so ausdrücken: Gedanken hat der Tonsetzer genug; nur weiß er nichts damit anzufangen. Deshalb wirken sie »unfruchtbar«; gemeint ist nicht etwa Armut an Erfindung, sondern das Unvermögen, den Einfällen Form und Schliff zu geben, das heißt das hervorzubringen, was eben das Kunstwerk ausmacht. Das Schlagwort der »ungeschliffenen Diamanten« kehrte bei Bruckner in ähnlichen Wendungen wieder. Gleicher Tadel weist auf gleiche Vorzüge.

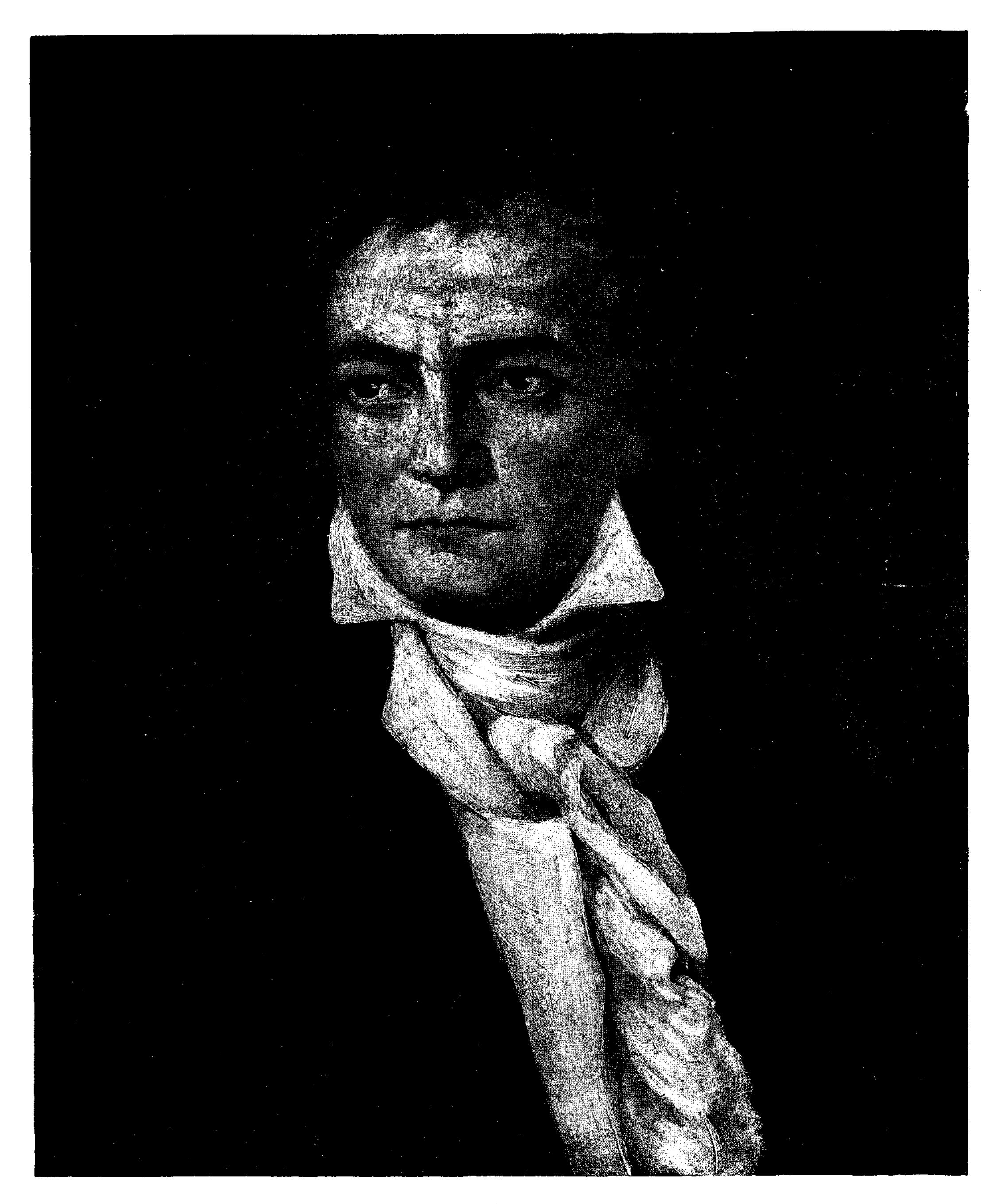
Die *5.* und *6. Sinfonie* hatte bezüglich der Aufnahme im wesentlichen das gleiche Schicksal wie die dritte. Nur scheint die Kritik einen anderen Weg des Angriffs eingeschlagen zu haben: sie schwieg sich in manchen Fällen aus. Bezeichnend ist das Urteil Spohrs in der Selbstbiographie. Es faßt die zeitgenössische Stimmung gut zusammen und fällt besonders ins Gewicht, weil es nicht etwa vorübergehende Mißstimmung widerspiegelt, sondern oftmalige Prüfung und Überlegung in sich schließt. Spohr meint: »Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet die 5. Sinfonie doch kein klassisches Ganze. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Sinfonie, meinem Gefühl nach, doch notwendig haben muß. Das Adagio in As ist teilweise sehr schön, doch wiederholen sich die Gänge und Modulationen, obgleich immer reicher figuriert, gar zu oft und werden dadurch zuletzt ermüdend. Das Scherzo ist höchst originell und von einer echt romantischen Färbung, das Trio aber mit den polternden Baßläufen für meinen Geschmack gar zu barock. Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden

Lärm befriedigt am wenigsten.« Aber wo sind die neun Sinfonien Spohrs hingekommen? Trotz würdiger Anfänge und Lärmvermeidung? Spohr gehört zu denen, die durch Pflege der Geige den Sinn fürs Große einbüßten. Einen bessern Merks hatte in Paris jener Franzose aus dem Volke, der beim Ausbruch des Finales von der Galerie rief: Es lebe der Kaiser!

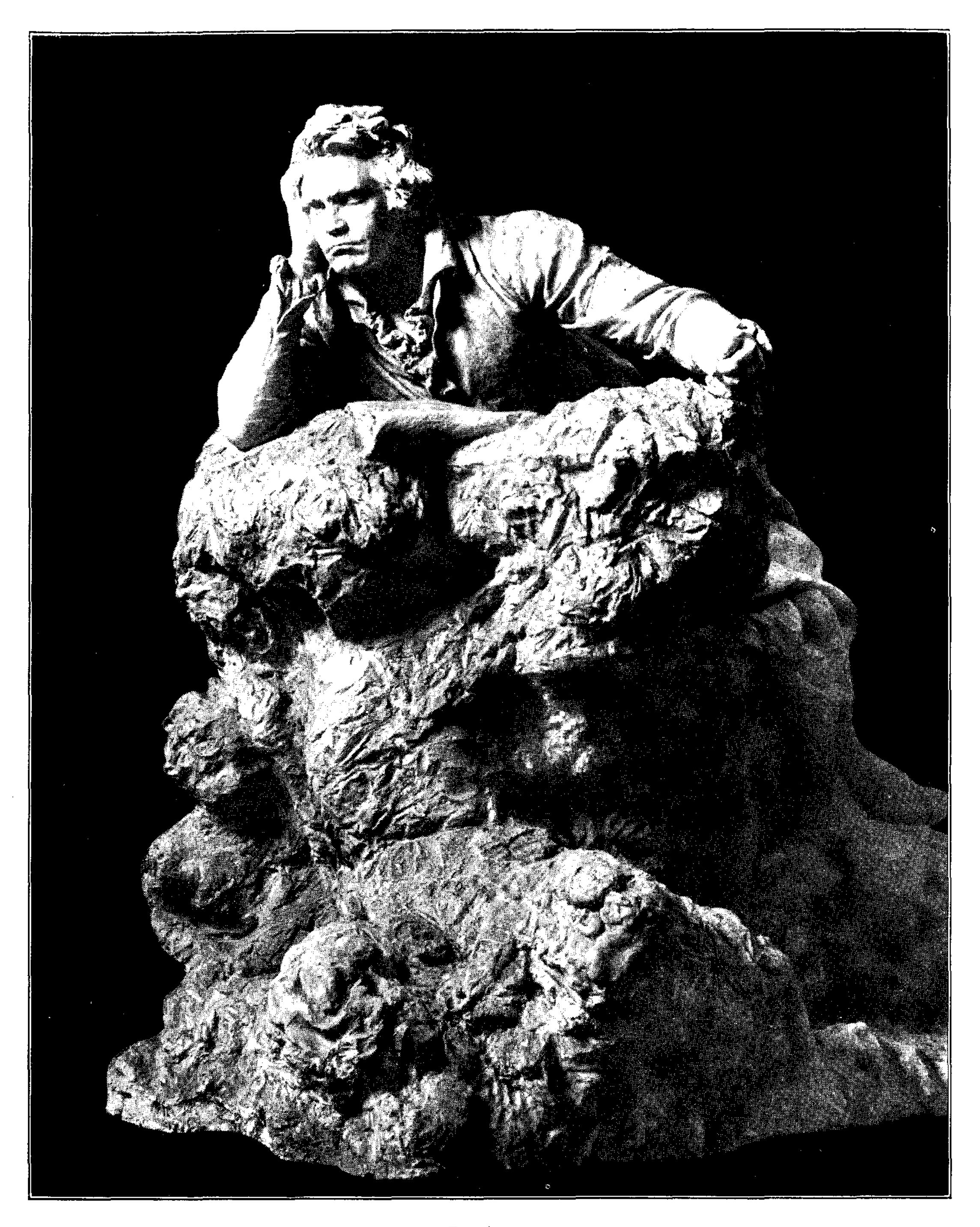
In Paris wirkte überhaupt zu Napoleons Zeit eine starke Beethoven-Gruppe. Manche haben aus der französischen Vorliebe für Wagner mißgünstige Schlüsse auf die Eigenart seiner Musik gezogen. Ihnen könnte man die merkwürdige Pariser Beethoven-Pflege entgegenhalten. Überraschend bald drang gerade die Fünfte nach der Seinestadt. Möglicherweise ist sie dort noch vor Wien uraufgeführt worden. Nach Romain Rolland haben seit 1807 die Schüler des Konservatoriums das Pariser Publikum mit den Sinfonien Beethovens bekannt gemacht. Die Fünfte wurde durch sie 1808 aufgeführt, die Eroica 1811. Rollands Angaben stammen aus einem Werk von Constant Pierre, das auf geschichtlichen Urkunden fußt, die nicht jedem erreichbar waren, z. B. nicht einmal dem Berlioz-Kenner Prod'homme. Mit der Angabe, daß die Fünfte 1808 von den Schülern des Konservatoriums aufgeführt worden sei, stimmen die Tablettes de Polymnie von 1808 überein, die folgende Beurteilung enthalten: »Dieser oft bizarre und barocke Autor erhebt sich bald mit dem majestätischen Fluge des Adlers, bald kriecht er über steinigen Boden dahin. Man glaubt Tauben und Krokodile gemeinsam eingesperrt zu sehen.« Wenn der Tag der Wiedergabe vor dem 22. Dezember läge, dann hätte Paris den Ruhm der Uraufführung. Eine Bestätigung der Wiedergabe bringt schließlich auch, was Beethoven selbst 1809 in einer Unterredung mit dem Staatsrat Baron Trémont vorbrachte, insofern es voraussetzt, daß das Pariser Konservatorium 1809 schon Aufführungen Beethovenscher Sinfonien hinter sich hatte. Die Konzertgesellschaft des Konservatoriums wurde erst 1828 gegründet.

Über die *Siebente* gibt es eine kostbar-lächerliche Äußerung: »Nun haben die Extravaganzen dieses Genies das Nonplusultra erreicht und Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus.«

Am meisten aber war, wie man sich denken kann, die *Neunte* dem Mißverstehen ausgeliefert. Vor Wagners und Liszts mutigem, bahnbrechendem Eintreten lassen sich nur ganz wenige Stimmen nachweisen, die mit Überzeugung den Wert dieses Werkes verteidigt hätten. Wir greifen nur wenige Urteile heraus. Spohr, der den »letzten Arbeiten« Beethovens nie Geschmack abgewinnen konnte, meint, die drei ersten Sätze der Neunten seien schlechter als sämtliche acht früheren Sinfonien. Der vierte aber sei so monströs, geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode so trivial, »daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius, wie der Beethovensche, niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg dafür, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehlte«. Gewiß



Beethoven
nach dem Gemälde eines unbekannten Künstlers



Beethoven
Denkmal von Francesco Jerace

hat Spohr feine und schöne Leistungen aufzuweisen, wie etwa das 8. und 9. Violinkonzert. Gerade darum eben ist es tief bedauerlich, daß er so störenden Irrtümern das Gewicht seines Ansehens lieh.

Aus London wird 1825 der »Zeitung für die elegante Welt« berichtet: »Die 9. Sinfonie spielte siebzig Minuten und sprach darum das große Publikum nicht an: es fühlte sich ermüdet.« Wie gut, daß die Menge kein Recht hat, die Länge einer Sinfonie zu bestimmen! Wie töricht aber auch die Anschauung, als stammte der Stil musikalischer Schöpfungen aus der gesellschaftlichen Umwelt! Jener elegante Bericht widerlegt jeden Versuch, den Ursprung einer Musik aus dem Innern der Persönlichkeit in die Wunsch- und Vorstellungswelt der Hörenden zu verlegen. Der Londoner Schreiber fährt fort: »Die Kenner sind miteinander einverstanden, daß die Sinfonie einzelne treffliche Ideen enthält. Vieles sei aber nicht klar, zwecklos, nicht zum Ganzen passend; es fänden sich Sprünge in der Modulation, zu schnelle und zu häufige Veränderungen im Takte, öfters sehr gewöhnliche Gedanken, und manches lasse sich nur aus dem Mißmut, der Unzufriedenheit mit dem Schicksal, aus der verzweiflungsvollen Stimmung erklären, von welcher Beethoven bekanntlich öfters heimgesucht werde.« Hier wirft man wieder Eindrücke erstmaligen Hörens auf Eigenheiten der Musik selbst zurück, und zwar mit einer Unbedenklichkeit, die komisch wirkt. Nie finden wir die naheliegende Frage berührt, was der Wiedergabe, was dem Werk zuzuschreiben sei. Die »gewöhnlichen Gedanken«, die man Beethoven häufig vorwarf, kommen entschieden auf die Rechnung spießig-klotziger Ausführung. Zum Anstoß, den die Modulation gibt, tritt hier der Tadel des zu schnellen und zu häufigen Taktwechsels, ohne den Versuch, den Beweggrund eines geänderten Rhythmus zu prüfen, nur aus der irrigen Voraussetzung, als gäbe es eine bekannte und anerkannte Regel, wie rasch und wie oft der Takt geändert werden dürfe. Überaus belustigend ist aber die Seelenkunde des Berichtes: wie man eine nicht einwandfreie Handlungsweise aus bedrücktem Gemüt nachsichtig erklärt, so wird Beethovens Musik mit dem Zustand der Unzufriedenheit entschuldigt. Es wird gar nicht daran gedacht, daß auch die Verzweiflung ihren Ausdruck in der Musik finden könnte wie in der Dichtkunst. Die Leser der weitverbreiteten »Zeitung für die elegante Welt« scheinen wenig Anteil an Beethovens Größe genommen zu haben. Die Schriftleitung hat es nicht einmal für nötig erachtet, seiner Bedeutung zu gedenken, als Beethoven heimgegangen war.

Nun kehren wir zur »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« zurück und befragen sie nach der Neunten. Die verblüffende Losung lautet: »Es ist, als ob die Musik auf dem Kopf stehen sollte und nicht auf den Füßen.« Das war das fachmännisch geeichte und abgestempelte Urteil. Kein Wunder, daß Mendelssohn kein Verhältnis zur Neunten fand; ein Wunder aber, daß sich später überhaupt noch der Widerspruch regte, der solch erdrückende

Torheiten umstieß. Das Verständnis der Neunten, das Habeneck in Paris erkämpfte, erwachte in Deutschland zu hellem Bewußtsein erst seit jenem Palmsonntag des Jahres 1846, als Wagner, den Widerstand seiner Kapelle brechend, das Werk in Dresden zum Siege führte. Reißiger, Wagners Amtsgenosse, gehörte damals zu den Widersachern der Sinfonie und wies auf das Bedauerliche der Verirrung Beethovens hin (Glasenapp II, 163).

Als nach der Petersburger Aufführung der *Messe* zunächst Paris nach dem Werk griff und einige Sätze brachte (12. und 16. April 1824), da fühlte sich der Berichterstatter der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« nicht etwa stolz darauf, daß deutsche Musik so hohes Ansehen genoß, sondern meldete mit der Gebärde des Spießbürgers, das Benedictus habe » unseren « Dilettanten noch nicht recht zusagen, das Agnus nicht ganz gefallen wollen. Bei letzterem Satz verstehen wir noch, warum Bedenken geäußert wurden. Völlig rätselhaft aber bleibt, wie das Benedictus nicht »zusagen« wollte, da es ja der eingänglichste Teil der Messe ist und unbedingt zu den Erzeugnissen gehört, die des ersten Eindrucks sicher sind. Über die Wiener Aufführung des 7. Mai 1824 berichtete man nach Leipzig verhältnismäßig wohlwollend und anerkennend. Doch befremdete der Wechsel der Zeitmaße und die Amenfuge im Credo, die uns jetzt in gewaltiger Sprache den Glauben an Unsterblichkeit auszudrücken scheint. Vergeblich besinnt sich der Bericht über die Rätsel des Agnus. Hatte man die Kriegszeiten so schnell vergessen, daß man die Beklemmungen bei der Bitte um Frieden nicht mehr würdigte? »Alles etwas gedrängter und weniger zerstückelt ist ein frommer Wunsch.« Beethoven überließ den Wunsch seiner Frömmigkeit.

Bei der Messe wollen wir den lieben Zeitgenossen auch die lieben Nachfahren anreihen. Über die erste deutsche Aufführung der vollständigen Messe (1844 in Köln) schwieg sich die »Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung« vollständig aus (Beweggrund: Privatrache). Als sich das Werk 1845 nach Leipzig selber verirrte, mußte wohl oder übel berichtet werden. Ausführlich gedenkt man der Schwierigkeiten. »Schön« seien nur die Teile: Kyrie, Qui tollis, Incarnatus, Benedictus. Über eine Wiener Aufführung (1845) entnehmen wir einem Tagebuch des Komponisten August Walter: »Das große Publikum wußte nicht recht, was es mit dem Werke machen sollte; da und dort konnte man ein bedenkliches Kopfschütteln wahrnehmen. Bauernfeld, sonst ein großer Beethoven-Verehrer, äußerte sich in der Hauptprobe ganz entrüstet: ›Das klingt ja, als ob dreitausend Narren durcheinander schrien.‹«

Über die denkwürdige Aufführung bei der Beethoven-Feier in Bonn (1845) las man in Leipzig, dank den Erläuterungen habe man wenigstens zu folgen vermocht.

Von Beurteilungen, die nicht an Aufführungen anknüpften, erwähnen wir zunächst, was der Zeitgenosse Rochlitz im vierten Bande seiner Essays für Freunde der Tonkunst schrieb. »Beethovens Messe steht in ihrer Art ganz allein

und abgesondert da, wie Beethoven selbst in seinen letzten Jahren. Sie ist ein tiefer, aber auch dunkler und nur für den Bergmann erfreulicher Schacht von größtem Umfang ... Wunderbare, zum Teil höchst fremdartige Kombinationen, aber auch leidenschaftliche Stimmung und Verstimmung, hartnäckige Verschmähung jedes Maßes und gewaltsame Anwendung jedes Mittels, selbst wenn es der eigentlichen Bestimmung der Gattung ganz entgegen wäre. Ich weiß nicht, wie das Werk auf andere einwirkt; ich aber, so oft ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunen und betrübt zurücklegen müssen.« Den Vorzug der Offenheit wird man diesem Geständnisse nicht versagen.

Im 8. Bande ließ die von Gottfried Weber 1824 gegründete »Cäcilia« einen gewissen Ernst Woldemar zu Worte kommen, der über Beethovens letzte Werke herfiel, zu denen »Männer von besonnenem Verstande, geregelter Phantasie und gesunden Ohren die Köpfe nicht wenig geschüttelt haben«. »Ob sich ein Mann von exzentrischer Einbildungskraft, wie Beethoven, dermaßen in düstere, leere, trockene, plan- und geschmacklose Spekulationen mit der Musik verliert, daß man das Ruder des allgemeinen gesunden Menschensinnes darin vermißt, das hat sehr viel zu bedeuten, denn es kann die deutsche Nation um den schönen musikalischen Ruhm bringen. In seinen letzten Kompositionen schreibt Beethoven in das weite Blaue hinein, unbekümmert, was oder wie es wird. Die Redaktion wird sich kein geringes Verdienst erwerben, wenn sie dieses historische Faktum endlich einmal unumwunden und öffentlich zur Sprache bringt.« (Mit Stolz bemerkt hier die Redaktion der »Cäcilia«, sie habe dies, wo immer möglich, getan.) Nach Beethovens Tode solle den Schreiber nichts abhalten, bei jeder Gelegenheit zu erklären, »daß er den unglücklichen und verworrenen Grübeleien, welche Beethoven zuletzt ausbrütete, nicht nur nicht den geringsten Geschmack abgewinnen kann, sondern daß ihm auch beim Anhören nicht anders zumute ist, als ob er sich in einem Irrenhause befände, und daß er sie höchst abschreckend, geschmacklos und entsetzlich finden muß«. Als sich eine Gegenstimme erhob, erhielt Woldemar das Schlußwort und bestand darauf, daß die Schwanengesänge Beethovens »furchtbar tönen und hin und wieder wirklich delirieren«.

In der »Niederrheinischen Musikzeitung« von 1857, Nr. 18, steht eine Warnung, alles in der Messe gläubig hinzunehmen. Der Tadel verweist auf Beethovens Ungeschick im Kontrapunkt, auf die Exzentrizitäten seiner Modulation, auf die entsetzlichen Zumutungen an die Singstimmen, auf Schlachtgetümmel und Rezitative im Agnus.

Riehl schreibt in den »Musikalischen Charakterköpfen« (4. Aufl. 1861, I, 103): »Der trotzige Eigensinn, der, auf das Recht seiner subjektiven Genialität pochend, den Bann von Sitte und Herkommen zerbricht, ist ferne von Mendelssohn. Beethoven (im Agnus der Messe) will durch jenes merkwürdige Trom-

petenduo uns theologische Deutsche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um seinen Frieden anflehen könne (!). Berlioz hat es ihm nachgemacht. Von solchen kecken Übergriffen der falschen Genialität weiß Mendelssohn durchaus nichts.« Wahrlich, Wagner hatte zu seinen kritischen Bemerkungen über Riehl triftigen Grund.

Noch betrüblicher als Riehl ist Ulibischeff. In seinem Buch über Beethoven verschärfte er die Ansichten seiner Mozart-Beschreibung. Das 1857 französisch erschienene Machwerk wurde sofort ins Deutsche übersetzt. Die Schmähschrift auf Beethoven, die gerade im Schiller-Jahre erschien, umfaßt 373 Seiten. Es war die Zeit, als Wagner seinen Tristan vollendete. Ulibischeff hat lange nachgewirkt. Wer 1870 Mendels Konversationslexikon nachschlug, las das Orakel: »Beethovens letzte Werke stehen vorläufig und gewiß noch für lange Zeit isoliert da. Sie zum Muster wählen hieße einen Phaëtonsflug unternehmen.« 1875 schrieb Arrey v. Dommer, Mitarbeiter der »Allgemeinen Deutschen Biographie«, über die große Messe, von Einheit des Kunststils könne da keine Rede sein; die rein musikalische Erfindung sei von merklich ungleichem Werte, die musikalische Sprache mehr gewaltsam errungen als unmittelbar. Daß die fortschreitende Zeit den Widerspruch noch lange nicht bannte, ersehen wir auch an Billroths, des Brahms-Freundes Äußerungen. 1870 meint er, Beethovens Messe nachzuahmen sei nicht ratsam. »Es gibt darin schon recht bedenkliche Widerhaken, an denen Wagner und Liszt hängen geblieben sind und noch zappeln.« 1875 schreibt Billroth an Lübke: »Vor Schumanns Manfred verschwindet für mich die große Messe. Ich hörte sie zum dritten Male, habe sie vorher studiert. Für mich ist diese Musik viel toter als das Schwächste von Bach und Händel. Nicht, daß es besonders obstrus wäre! Nein! Langweilig, unbedeutend in der Erfindung ist es; gequälte, ausgetüftelte Musik. Beethoven kann nicht für Chor schreiben. Seine Fugenthemen sind meist ganz wirkungslos, man ist froh, wenn die gequälte Schreierei ein Ende hat. Wenn Menschen ehrlich sein wollten, so würden die meisten reden wie ich! Selbst für ein künstlerisch musikalisch vorgebildetes Ohr ist es eine fade Musik usw.« Kein Wunder, daß in den siebziger Jahren Wagners Holländer und Tannhäuser von den Verlegern nicht eben geschätzt waren, wovon Siegfried Ochs in seinen Erinnerungen Erbauliches erzählt, was man nicht glauben möchte, wenn man nicht solche Ansichten aus dem Brahms-Kreise zur Vergleichung hätte.

Die vielen Widersprüche und Widersprecher, denen Beethoven noch 50 Jahre nach seinem Tode ausgesetzt war, lassen die Verdienste aller jener, die Beethovens Musik zum Siege verhalfen, erst in wahrem Lichte erglänzen. Man sieht zugleich, daß auch das größte Genie auf Mitsinn und Mitfolge begeisterter Anhänger keineswegs verzichten kann.

Aus allem geht hervor, daß wirkliche Urteilskraft über den inneren Wert, über die Dauer musikalischer Schöpfungen ungemein selten ist. Das dürfte

auch ganz in Ordnung sein; man vergleiche Goethes Spruch, die Masse solle zuschlagen, da ihr das Urteilen nicht gelinge. Verwunderlich bleibt nur, daß die Vorkämpfer für das Große im Zeitalter wirtschaftlicher Gesichtspunkte nicht ebenso geschätzt und gestellt werden wie in anderen Gebieten die seltenen Begabungen. Man müßte freilich die unbeliebte Tugend des Wartens aufbieten, da Zeit dazu gehört, den Rat des Urteilskräftigen zu bewähren. Griechische Dichter haben immer wieder das Unbestechliche der Zeit gerühmt, und auch Beethovens Anerkennung erzeugt Vertrauen auf sie und Achtung vor ihrem Richteramt.

BEETHOVEN-PROBLEMATIK

AUS EINEM WERDENDEN BEETHOVEN-BUCH

VON

HANS JOACHIM MOSER-HEIDELBERG

Beethoven-Problematik — noch vor einem Menschenalter wäre das Wort fast sinnlos gewesen. Gewiß, Beethoven-Probleme hat es ja eigentlich immer gegeben, schon zu Spohrs und Schuberts Zeiten hat man sich über den »Sinn« der letzten Quartette den Kopf zerbrochen, die Beethoven-Auffassungen eines Mendelssohn, A. B. Marx, R. Schumann, R. Wagner waren untereinander stark verschieden, und daß es auch im Kleinsten eine Fülle von Fragen gab, die verschiedenste Antworten möglich machten, bezeugt schon ein Blick in Hans v. Bülows Ausgabe der Klaviersonaten. Aber von Problemen zu Problematik ist immerhin ein erheblicher Schritt, und von letzterer, auf Beethoven angewandt, soll hier die Rede sein. Da darf man freilich stutzen, und mancher wird grollen: Also selbst dieser bisherige *rocher de bronze* soll nun auch schon mit einem großen Fragezeichen versehen werden? Ein Fragezeichen hinter die Beziehungen zwischen Beethoven und uns — ja; aber es kann ja sein, daß dieses Negativum (steckt nicht im Fragezeichen immer ein Stück Minus?) in bezug auf *uns* und nicht so sehr Beethovens wegen in dieser Verklammerung beigesetzt werden muß.

Wir stehen heute in einer schweren »Auffassungskrise«, daran kann wohl kein Zweifel sein — sie betrifft aber nicht einzig und allein unser Verhältnis zu Beethoven, sondern auch dasjenige zu allen andern nach-Bachschen Tonmeistern von Rang. Daß wir auch wieder einmal eine — diesmal besonders kritische — Wagner-Krise durchmachen, gehört ja schon fast zu den Binsenwahrheiten unserer Tage. Aber Beethoven-Krise? Nun, wir haben ja sogar schon das Lästerwort vom »Beethoven-Rummel« zu kosten bekommen. Beethoven bedarf keiner »Verteidigung« gegen Herostratengeschwätz, aber es verlohnt sich doch, eine Erklärung zu suchen für die triebhafte Ablehnung,

die aus jener — vielleicht von gar manchem insgeheim gebilligten — Thersitesparole spricht. Wir können und dürfen nicht blind dagegen sein, daß die allgemeine Gereiztheit der Jüngeren gegen das romantische Jahrhundert auch Beethovens Werk teilweise miteinbezieht, ob es nun in weiterem Umfange mit zur Romantik rechnet oder nicht.

Was liegt da vor? Ich sehe zweierlei Hauptursachen, die unsere Generation in eine veränderte Grundeinstellung zu Beethoven haben treten lassen. Und ehrlich davon zu sprechen, bedeutet ja nicht im entferntesten irgendeine Verkleinerung des Kolosses — ganz im Gegenteil, wie sich zeigen wird. Diese zwei Wurzeln des Übels: unsere verwandelte Stellung zum Beethoven-Bilde des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts und die Rolle von Beethovens Gesamtwerk auf unseren Konzertprogrammen, was beides untereinander irgendwie zusammenhängen wird.

Was uns das verflossene Beethoven-Bild vielfach unleidlich macht, ist unsere Auffassung von Heroentum und Pathos (welch letzteres auch die eigentliche Crux der heutigen Wagner-Krise, und das in verstärktem Maße, sein wird). Wenn man Beethoven zum Menschheitsheroen schlechthin gestempelt hat, so gewiß nicht mit Unrecht. Aber er ist doch schließlich nicht bloß der Herkules gewesen, der in jener verflixten (ganz nebensächlichen!) Stelle eines Wegeler-Briefes dem löwenähnlichen »Schicksal in den Rachen greift«, nicht nur der wertherisch Unglückliche, dessen Heiligenstädter Testament alljährlich neu zur Rührung der Damen faksimiliert werden muß — wie mir kürzlich der Direktor der Hamburger Stadtbibliothek als Hüter des Horts ironisch klagte —, nicht nur der mit der Welt zerfallene Taube und polternde Oheim eines durchtriebenen Neffen; sondern auch der von ganz Wien verwöhnte Musikaristokrat und Elegant, der selbst Lorchen Breunings geliebte Hasenhaarweste als unmodern geworden in den Schrank hängt, der übermütig frozzelnde »Mehlschöberl« seiner Freunde und Humorist seiner Scherzi, vor allem und überhaupt aber ein von Gott Besessener, der größere Schaffenswonnen als sonst irgendein Mensch erlebt haben muß. Und was man auch hier gern als Merkmale der Gebärensqual genannt hat, die »Trümmerfelder« seiner Skizzenbücher, das wandelt sich doch auch ins Freudige, wenn man in ihnen nicht mehr nur mit Nottebohm die Steinbrüche meist verworfener Entwürfe, sondern mit H. Mersmann die an sich wertvollen Federzeichnungen des großen Stegreifkünstlers erblickt. Gewiß ist und bleibt Beethovens Lebenslauf — so gut wie selbst der des angeblichen Sonnenjünglings Goethe — in vielem ein Martyrium, weshalb der Beethoven der Beethovener *auch* recht behält, ein ewig erhabenes Beispiel des Siegs eines kämpferischen Geistes über Leib und Alltag und Mitwelt. Aber das dafür übliche Siegel »Heroentum« besitzt nachgerade den faden Beigeschmack der Schreckenberger-Pose *in moralibus*, so daß einem diese fatale Marke gerade für Beethovens herb-männliche Schmucklosigkeit leidtun kann. Allerdings manch einer mag auch froh sein angesichts

der eigenen Hündischkeit, der vor jedem echten Heroismus angst und bange wird, wenn er in jener Etikette einen Anlaß glaubt finden zu können, um sich vor Beethovens Klarheit zu drücken. Und Beethoven ist ja nicht *nur* der stürmende Allegrogeist seiner Ecksätze; in einem schönen Bückeburger Festvortrag hat Hermann Abert vergangenes Jahr auch auf den »kontemplativen« Beethoven der tiefatmenden Adagios nachdrücklich verwiesen. Das ist noch ein ganz anderes »Pathos« als das zielende, jambenhafte jenes Beethoven, der sich vermaß, er habe »die Moral der Kraft« und er würde »den Bonaparte *doch* besiegen«. Lehrreich ist in diesem Zusammenhang eine jüngst erschienene »Streitschrift« von Walter Krug, »Beethovens Vollendung«; ein sehr gescheiter, geschickter, ernster Beethoven-Darsteller, und trotzdem offenbar von einer falschen Voraussetzung ausgehend. Denn er dekretiert ungefähr: Beethoven habe kein Pathos; und überall da, wo er dann doch nicht umhin kann, Beethovensches Pathos festzustellen, verwirft er den betreffenden Satz (— oder gar Satzteil — in Werken, deren innere Gleichwertigkeit eigentlich intuitiv erfaßt sein müßte). Ebenso: Beethoven lebe auf der Grenzscheide zwischen Bach, der der Inbegriff aller »Form« sei, und unserer Gegenwart, die etwa in Max Reger »nur noch Stil«, vor allem aber keine Form mehr habe — fragwürdige Antithese! Wo Beethoven Inhalt und »Form« angeblich zur Deckung bringt, darf er passieren; wo er dies nicht tut, erhebt sich das gleiche Scherbengericht; und ähnlich ist es ja schon längst üblich, wo Beethoven (etwa in Schlußrondos) Spielkunst an Stelle von Inhaltsgesättigtheit bringt, ihm das »tonklingelnde Rokoko« als eine Art vorläufigen Puppenstandes vorzuwerfen, aus dem er sich schließlich selbst erst erlöst habe — ein Mißverständnis, gegen das ich kürzlich in der »Deutschen Tonkünstlerzeitung« energisch Front gemacht habe, als jemand dort ernstlich verlangte, man solle aus den Beethovenschen Klavierkonzerten die Möglichkeit zur Kadenz hinwegkomponieren. Das alles sind m. E. Schulmeistereien; gewiß brauchen wir nicht jede Note, die Beethoven irgendwann geschrieben, als unantastbare *verba magistri* zu venerieren; aber diese Großschlachtungen wie bei Krug zeigen doch, daß man willkürlich einen Beethoven voraussetzt, wie man ihn haben will, und den wirklichen Beethoven dann gewaltsam darauf zuschneidet — Blut fließt aus Aschenbrödels Ballschuh.

Nein, statt des krampfigen Versuches, Beethoven von unserer eigenen Unheroik und Unpathetik her zu unseresgleichen zu stempeln oder nach sonst einem willkürlichen Wertmaßstab zu zensieren, müssen wir ihn einzig aus ihm selbst heraus zu begreifen suchen — ist der Mensch das Maß aller Dinge, so Beethoven allein das Maß seiner Werke. Gewiß kann man, vom »Inhalts«-Standpunkt des cis-moll-Quartetts und der Missa in D aus, das Tripelkonzert als »bloße Formalistenkunst« geringer schätzen — darum hat aber ein echter Musikant wie Robert Kahn dennoch recht, wenn er es eines der schönsten Werke Beethovens nennt — man muß es eben vom Septett und dem C-dur-Klavierkonzert her betrachten. Nichts kann verkehrter sein, als die willkürliche Kon-

struktion »*der*« Beethovenschen Entwicklungslinie auf »*den*« Höhepunkt der 9. Sinfonie zu — ganz gewiß hat dieser Großmeister gleich anderen Genies eine ganze Reihe von Pubertäten erlebt; und wie in der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Künste gibt es auch in der Geschichte des einzelnen Künstlers, wenn einmal die Kindespeinen überwunden sind, keinen Fortschritt mehr, sondern einzig Wandlungen.

Statt also bei Beethoven je nach eigenem Geschmack Heroik und Pathos entweder zu leugnen oder umgekehrt zum alleinigen Wertmerkmal zu machen, veredle und läutere man diese Begriffe grade am Maßstab seiner Persönlichkeit so, daß man sich nicht zu schämen braucht, sie auf diesen Genius anzuwenden. Die Menschheit, soweit und solange sie zum Lichte strebt, wird immer wieder das Führertum ihrer Heroen brauchen, ob sie nun als Plutarchs Helden oder als Nietzsches Übermenschen eingekleidet sind; daß man »auch heute noch« Heroenverehrer sein darf, lehrt das schöne Vorbild Friedrich Gundolfs, der im innigen Umgang mit den paar größten Geistern aller Jahrhunderte immer noch den würdigsten Verkehr sieht. Aber man lehnt ja dergleichen neuerlich gern mit dem Schlagwort »Heroengeschichte« ab und predigt statt dessen die »Kunstgeschichte ohne Künstler«. Gewiß ist erstere historisch die früheste Darstellungsform gewesen und *kann* ja auch als die primitivste gehandhabt werden, *braucht* es aber nicht. In der Tat erscheinen auch heut noch gelegentlich Musikbücher, die Kretzschmars weises Wort, »es wüchsen keine Eichen in der Wüste«, einfach aus Kenntnismangel außer acht lassen und ihrem »Helden« wer weiß welche Wohltat zu erweisen glauben, wenn sie ihm vom tastenden Frühversuch an auf Kosten aller Vor- und Mitlebenden eine einzige Kette genialer Prioritätsüberflügelungen zuschieben — aber braucht uns das an Biographik als solcher irre zu machen? Keinesfalls. Je nach der — letzten Endes nur persönlich bedingten — Entscheidung des alten Streits, ob der Mensch oder die Masse die Geschichte »mache«, wird man zur Heroengeschichte oder zur pragmatisch-gattungsgeschichtlichen Darstellung gelangen. Aber jede von beiden Formen führt zu schlimmer Einseitigkeit, wenn sie aus sich heraus allein alles schaffen will: Biographik muß auch dem Schwergewichtswirken der Massenverläufe gerecht zu werden trachten, Pragmatik auch die bestimmende Willkür der großen Einmaligen anerkennen, sonst wird das Bild schief. So gewiß das »Zeitalter des großen Wiener Dreigestirns« eine recht unzulängliche Bezeichnung war, da Haydn, Mozart und Beethoven trotz all ihrer Universalität doch nicht die Gesamtsumme ihres musikalischen Halbjahrhunderts bedeuten, so gewiß wäre uns doch auch wieder ein Stück von der frischkindhaften Verwunderungsfähigkeit jener Generation zu wünschen, die das unerschöpfliche Vielerlei solcher Epoche statt ungreifbarer Ismen-Summierung platonisch-bildhaft bis auf die Idee jener drei Größten zusammenzuschauen vermocht hat. Auch in der Methodik bedeuten vermeintliche Fortschritte meist nur einen Verlust am anderen Ende. Das gilt wie vom Biogra-

phischen, so auch von der »Hermeneutik« — neuestens wird, auf Beethoven angewandt, gegen das alte Hilfswort vom »Kampf« zweier »Themen« angegangen; es war ja gewiß nur eine Notbezeichnung, die aber ihren Dienst durchaus erfüllt hat — wenn das Thema nur nicht gleich auch noch zum »Helden« frisiert wurde, der sich durch allerlei Schicksalsfährlichkeiten bis in den Hafen der Reprise durchfechten mußte, so war nicht viel Schaden angerichtet. Ob da die neuestens propagierte »Entwicklung« zweier »Prinzipe« wirklich solch große Methodenverfeinerung bedeuten wird?
Aber die heutige Beethoven-Krise ist nicht bloß eine Porträtistenkalamität, sondern (wie schon angedeutet) mindestens ebensosehr eine solche des lebenden Musikbetriebes — und das in zweierlei Hinsicht: Abnutzungsgefahr und Historisierung. Was heute unsere Stellung zu Beethoven (skandalös, aber nicht verschweigbar) beeinträchtigt, ist beginnender Überdruß. Seine tönende Hinterlassenschaft ist allgemach in die unwürdige Verwaltung amerikanistischer Kunstindustrie gekommen. Närrische und widerwärtige Auffassung der Vielzuvielen, als könne man »vom Besten nie genug kriegen«. Ist das noch Beethoven-Dienst, wenn heut jeder Chorverein dritten Ranges die »Neunte« aufführt (in Wahrheit, weil man glaubt, solch »kurzen« Chorteil mit wenig Proben »rasch herausbringen« zu können!), wenn bald jeder Duodezpultschläger glaubt, es immer wieder »nicht unter« der Eroika und der c-moll-Sinfonie tun zu können (als ließe sich nicht an der 1., 2., 4., 7., 8. mindestens das gleiche »erweisen«). Und genau die gleichen Rekordnarren hetzen auf dem Klavier immer nur wieder die Waldstein- und *die* Hammerklaviersonate, immer wieder die Konzerte in G und Es zu Tode. Da hat Tolstoj gerade zur Kreutzersonate (oh, auch ihr Geiger!) ein Wort der Weisheit gesprochen, das man in allen Konzertsälen, Agenturen und Musikdirektionen groß anschlagen sollte: »Solche Musik darf man nur zu bestimmten, bedeutsamen, wichtigen Anlässen vortragen, nur dann, wenn durch diese Musik etwas ganz Bestimmtes, das ihr entspricht, getan werden soll.« Der vielgepriesene Beethoven-Kult unserer Tage ist oft nur Respektmangel und Denkfaulheit — man zeigt altheilige Königskronen auf dem Jahrmarkt. Wirklicher Beethoven-Kult wäre heute: die zahlreichen Werke zweiten Helligkeitsgrades von ihm, die hochwertvoll sind, aber aus Trägheit kaum gekannt sind (Variationen, Bagatellen, Tänze, Serenaden, Trios), endlich wahrhaft populär zu machen — z. B. in der Schulmusik —, und statt dessen seine alleroberste Herrlichkeit für gewöhnlich »aus dem Verkehr zu ziehen«. Hat nicht dies Edelwild auch Anspruch auf Schonzeit? Schande über uns, wenn man als Kritiker allmählich »Recht« dazu verspüren lernt, beim »ewigen« Violinkonzert von Beethoven zu gähnen! Gewiß nicht eine Kunstpolizeibehörde, aber innerer Anstand und öffentliche Meinung sollten darüber entscheiden dürfen, ob dieser Verein und jener Dirigent befugt und gewürdigt seien, ein Sanctissimum wie die Missa solemnis aufzuführen (sonst sollen sie erst einmal an der Messe in C turnen lernen!) — es

gibt ein musikalisches Denkmalschutzproblem auch jenseits des »Parsifal«. Neben dem Abnützungsfaktor meldet sich neuerdings ein weiterer wichtiger Reibungskoeffizient: Beethovens Musik beginnt — wie diejenige anderer Großmeister — für uns historische Musik zu werden. Das heißt natürlich hier genau so wenig wie bei den Werken Bachs und Händels, die sich bereits seit mehr als hundert Jahren in diesem besonderen Stande befinden, wir wollten sie in eine — wenn auch noch so würdig maskierte — Rumpelkammer, in die Ehrenhalle der alten Ritterrüstungen verweisen. Aber wir Jüngeren — das ist ja kein Urteil über schön oder häßlich! — empfinden Beethovens Musik eben vielfach nicht mehr schlechtweg und unbedingt als unsere eigene, naiv aufnehmbare Tonsprache, als Fleisch von unserem Fleisch, Nerv von unserem Nerv. Sondern es mischt sich beim Anhören (gleichgültig, ob uns das leid tut oder nicht) ein gewisses Drittes zwischen Ich und Du des Empfangenden und des Gebenden ein. Das bedeutet nicht einfachen Verlust an Unmittelbarkeit, sondern zugleich von anderswoher neuen Reiz und Eindruck: Umstellung auf eine entschwundene Zeit. Selbstverständlich überwiegt (heute und wohl noch auf Jahrhunderte hinaus) der Anteil des Unbedingten, Ewiggültigen, das erst das Wesen jedes wahrhaft großen Kunstwerkes ausmacht. Aber das daneben spürbar wachsende Ingrediens, ob es nun nach Eulogius Schneider oder Louis Ferdinand, Wiener Kongreß oder Karlsbader Beschlüssen schmeckt, braucht daneben keineswegs übersehen zu werden. Manches Stück »Spielgeklingel« oder »Pathos« tut uns nicht mehr weh, wenn wir es auf dies Gleis zu schieben vermögen und uns nicht mehr damit zu quälen brauchen, es mit in unseren »Privat-Beethoven« als Ausdruck unserer eigensten Gefühlsbeichte einbegreifen zu müssen. Im Gegenteil zu allem etwaigen Bedauern um vermeintliche Einbuße: diese innere und äußere Umstellung wird uns einmal feien gegen die schlimme Sucht der allzu subjektivistischen Beethoven-Interpretation, und die Ablösung aus jener vorerwähnten, fatalen Alltagsfamiliarität, die wirklich »Rummel« heißen dürfte, wird uns in weit angemesseneren Abstand bringen, der es uns erst voll ermöglicht, die ganze Riesenhaftigkeit der Pyramide »Beethoven« zu ermessen.

BEETHOVENS JUGENDKOMPOSITIONEN

NACH LUDWIG SCHIEDERMAIRS »DER JUNGE BEETHOVEN«

MITGETEILT VON

KARL GERHARTZ-BONN

In dem bei Quelle & Meyer, Leipzig, neu erschienenen Beethoven-Buch des bekannten Bonner Musikgelehrten wird die Jugendzeit des großen Meisters teilweise in völlig neues Licht gerückt. Die bisherige Beethoven-Biographie hat an einer gewissen Romantisierung des Beethoven-Bildes, wie es selbst Thayer

noch geschaffen hat, mehr oder weniger festgehalten, dem großen Amerikaner aber mußte — bei aller Anerkennung seiner grundlegenden Arbeit — die letzte Ergründung rheinischen Wesens und rheinischer Eigenart des jungen Ludwig versagt bleiben. So gewinnen wir in dem neuen Buch neue Aufschlüsse über zahlreiche Einzelheiten in Beethovens Leben; von besonderem Wert sind die Erkenntnisse seiner jugendlichen Anschauungen und Vorstellungen von Politik und Religion, Staat und Kirche, Wissenschaft und Kunst. Die folgenden Zeilen mögen nach den Darlegungen des Biographen über die *44 Kompositionen* aus der Bonner Zeit zusammenfassend berichten.

Die ersten Kompositionsversuche des jungen Ludwig beginnen 1782. »Wenn wir diese frühen Versuche der Jahre 1782—1784 überblicken, so beobachten wir, daß die Instrumentalstücke in der Zahl die Lieder um das Dreifache übersteigen und sich bereits auf die Gattungen der Sonate und Variation, des Konzerts und Rondos erstrecken, an denen Beethoven sein ganzes Leben festgehalten hat.« Die *Klaviervariationen über einen Marsch von Dreßler*, die bisher von der Beethoven-Forschung kaum beachtet wurden, gewähren heute einen Blick in die Seele des jugendlichen Komponisten. Folgen diese neun Variationen in Anlage und Ausführung zwar dem damaligen Figurationstypus, der nach französischer Art äußere klavieristische Ornamentik in den Vordergrund stellte, so muß man doch in der gewählten Tonart c-moll, die erst zuletzt, von diatonischen Skalen umbraust, ins befreiende Dur umschlägt, sowie in der nicht zufälligen Wahl eines Marsches pathetischen Charakters als Thema und in der wilden Erregtheit der 4. Variation bemerkenswerte Keime zu späteren produktiven Äußerungen erkennen.

Für die Stilkritik der *drei ersten Klaviersonaten* bietet die Untersuchung der zeitgenössischen Produktion auf dem Gebiete der Klaviermusik den Untergrund. Die norddeutsche Richtung unter der führenden Persönlichkeit Philipp Emanuel Bachs, der oberitalienisch-süddeutsche Kreis um J. Chr. Wagenseil, vermittelnde und ausgleichende Bestrebungen, sowie Erweiterungen und Neuerungen durch Christian Bach und die Mannheimer, insbesondere die Sonatenarbeit Neefes und des Kurmainzer Klavieristen Franz Xaver Sterkel finden in diesen drei Jugendarbeiten Beethovens ihren deutlichen Niederschlag. Der Verfasser sieht auch in den Sonaten manche Stellen, »deren Passagen und Stilfiguren zu der Vermutung Anlaß geben, als wäre hierbei ein Violinakkompagnement in Wegfall gekommen.« Riemanns Ansicht, daß Beethovens damaliger Klavierstil in der zeitgenössischen Ensemblemusik wurzelt, könnte man somit auf die akkompagnierten Klaviersonaten beziehen. Auf die besondere Ähnlichkeit dieser Jugendwerke mit Sterkels Sonaten wird nachdrücklich und mit Beispielen hingewiesen. »Es steckten in ihnen offenbar Elemente, die ihn fesselten und vielleicht das aussprachen, was er in sich fühlte, aber künstlerisch noch nicht zu gestalten vermochte. Das frohe Verbundensein mit Sterkels Kunst war sicherlich auch ein Hauptgrund, daß er sich acht Jahre

später bei jenem denkwürdigen Aschaffenburger Abstecher den Kollegen der kurfürstlichen Bonner Hofmusik anschloß und mit ihnen Sterkel einen Besuch abstattete. Was von Sterkels Sonaten ... auf den jungen Komponisten abfärbte, beschränkte sich nicht auf einzelne Wendungen, Figuren und Rhythmen. Die Frische und Lebendigkeit der Melodik, die Mischung von Empfindsamkeit und burschikosem Frohsinn, poetische Interkalationen verfehlten auf ihn nicht weniger die Wirkung als der buntschillernde, reichere Klaviersatz, der an den Spieler die mannigfachsten Aufgaben des Anschlags, des Figuren- und Passagenspiels stellte.« Auch die subjektiven Züge werden in diesen Kompositionen herausgeschält. So kommt Schiedermair zu dem Schluß: »Lediglich mit dem allgemeinen Hinweis auf die Mannheimer Schule läßt sich ihrem Stil kaum beikommen. ... Man braucht weiterhin die ›Vorahnungen‹ späterer Werke ... gewiß nicht gering zu werten, ohne aber deswegen in Hugo Riemanns Urteil einstimmen zu können, daß schon der dreizehnjährige Knabe sich nicht überall, aber doch in der Mehrzahl der Sätze über das Niveau seiner Zeitgenossen erhebt. Der junge Beethoven äußerte seine produktive Begabung erfreulicherweise nicht in der Art eines im Treibhaus gezüchteten Wunderkindes, sondern in der eines entwicklungsfähigen, mit den stärksten Talenten ausgestatteten Knaben von dreizehn Jahren, der zur schöpferischen Reife erst noch auf einem weiten Weg durch Studien und innere Erlebnisse hindurchgehen mußte. Er war noch weniger als der zehnjährige Mozart ein Komponist, der seine Zeitgenossen bereits erreichte oder gar überholte. Auch bei ihm wird der natürliche Entwicklungsprozeß bestätigt und zerfällt die Legende des aus sich selbst schaffenden rheinischen Wunderkindes.«

Die beiden selbständigen *Rondos* in C und A schwanken formal zwischen dem französischen und deutschen Rondoablauf und tragen neben den Einwirkungen bisheriger Art den Stempel des bis in Boßlers Blumenlese dringenden Gesellschaftsrondos. Im *Es-dur-Konzert* nähert sich Beethoven hinsichtlich der Soli- und Tuttiverteilungen und der klavieristischen Behandlung dem Konzerttypus der Wiener und des Christian Bach, gegenüber den verwandten Klaviersonaten »macht sich aber auch ein verstärkter Überschwang bemerkbar, der sich in der Häufung von Effekten äußert, immer wieder Durchgangschromatik und Vorhaltsbildungen heranzieht, klavieristische Einschiebsel einschaltet und mit den geweiteten und variierten Abschnitten oft nicht zu Ende kommen kann. Die Virtuosität wird vielfach Selbstzweck und übertrifft bei weitem die Anforderungen, die Neefe in seinem Klavierkonzert an den Solisten gestellt hatte. Nur in den Mollabschnitten des ersten und letzten Satzes, die in spätere Werke eingegangen sind, regen sich die Kräfte, die bereits die frühen Klavierstücke vorübergehend mit einem Schlage der empfindsamen und galanten Sphäre entrückten.« Ein Versuch zur kontrapunktischen Arbeit stellt die zweistimmige *Fuge* für Orgel dar, die noch durchaus als »Schularbeit« anmutet.

Wie in dieser Zeit die Klavierkomposition quantitativ im Vordergrund steht, so bemerkt man auch, daß ein *inneres* Verhältnis des jungen Beethoven zur Liedkomposition noch nicht vorhanden war. In den beiden Liedern »*Schilderung eines Mädchens*« und »*An einen Säugling*«, die sich ganz an das volkstümliche, strophische Lied seiner Zeit anschließen, »findet sich kaum ein Takt, den man in der damaligen Liedliteratur nicht fast notengetreu nachweisen könnte. Und von Neefes Liedern haben gerade die, welche am wenigsten persönliche, eigenartige Züge tragen, abgefärbt«.

Ein wesentlich verändertes Bild als die Klaviersonaten und eine Weiterentwicklung zeigen die *drei Klavierquartette* von 1785, die einzigen Werke, die Beethoven zu dieser Gattung beigesteuert hat. Da seit der Regentschaft des neuen Kurfürsten Max Franz aus dem österreichischen Kaiserhaus die damalige Wiener Kunst, insbesondere die Mozarts, der auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt war, auch in der Bonner Residenz gepflegt wurde, ist der starke Einfluß verständlich, der vor allem von Mozarts Violinsonaten in G-dur und Es-dur (K. V. 379 und 380) auf das Es-dur-Quartett ausging. »Jedoch nicht nur in Architektonik, Motivik und Stimmenbehandlung treffen wir die Übereinstimmungen, vor allem färbten auch Charakter und Grundstimmung der G-dur und Es-dur-Violinsonate ab. Wie in der G-dur-Sonate bildet im Es-dur-Quartett das Moll-Allegro als Träger stärkster seelischer Spannungen den Mittelpunkt, wie in der Es-dur-Sonate ringt in ihm ein leidenschaftlich düsteres Pathos nach Ausdruck und Lösung. Der Quartettsatz ist hier der künstlerische Rahmen für explosive Entladungen und reicht über einen rein artistischen Ablauf der Themen und Perioden weit hinaus. Diese Entladungen fluten auch in die beiden anderen Quartette herein, wo sie die Durchführung des ersten Satzes des C-dur-Quartetts und die Reprise des zweiten Satzes des D-dur-Quartetts vorübergehend der ganz anderen Stimmungswelt des Es-dur-Quartetts nähern. Nimmt man auf Grund der Handschrift eine Chronologie an, nach der das C-dur-Quartett zuerst, das Es-dur-Quartett zuletzt entstanden war, so ließe sich folgern, daß diese wühlenden Kräfte zuerst nur sporadisch auftraten, zuletzt aber zur vollen Auswirkung gelangten.« Andererseits sind die Gegensätze in diesen Werken Beethovens und Mozarts scharf eruiert. Hierzu gehören u. a. die charakteristischen Bildungen des späteren Beethoven, wenn — wie im ersten und zweiten Themanachsatz das Allegro im Es-dur-Quartett und im Rondo des D-dur-Quartetts — »nicht stufenweise auf- und abwärts, vielmehr in die Unterdominantregion sequenziert wird.... Auch Mozarts g-moll-Sonatensatz ist von explosiver Leidenschaft erfüllt. Aber welcher Unterschied besteht doch zwischen ihm und dem Quartettsatz des jungen Beethoven! Dieser Unterschied ist nicht allein durch Beethovens Jugend und Mozarts reife Meisterschaft bedingt, er liegt tiefer begründet im Wesen der beiden. Die seelischen Erregungen werden durch Mozart in knappster, konzentrierter Form künstlerisch gestaltet, ihre Glut überflutet nicht fessellos die gesteckten Gren-

zen. Beim jungen Beethoven dagegen droht der wilde Strom alle Schranken niederzureißen, die Erregung die leidenschaftlich pessimistische Stimmung geradezu auf die Spitze zu treiben. Dabei steigt in uns die Erinnerung an die frühe g-moll-Sinfonie des siebzehnjährigen Mozart auf, die ein ähnliches Sturm- und Drangbild aufrollt. Aber während Mozart später solche subjektive Erregungen und Stimmungen, ohne sie irgendwie zu unterdrücken, in gebrochenem Lichte wie hinter Schleiern offenbart, brechen sie bei Beethoven unverhüllt bis zur äußersten Affektäußerung und Ekstase hervor, die Spannungen, Reibungen und auch die Lösung vollziehen sich im sinfonischen Rahmen selbst. Beide Künstler trennt aber in ihren Meisterjahren von den typischen Stürmern und Drängern, wie von den Romantikern des 19. Jahrhunderts die Bezwingung und Gestaltung der irrationalen Kräfte, ohne diese selbst einem künstlerischen Intellektualismus aufzuopfern.«

Nach der Wiener Reise tritt die Komposition der *Lieder am Klavier* stark in den Vordergrund. Beethovens nun wachsendes Interesse an der großen deutschen Dichtung sowie sein Verkehr mit den literarischen Kreisen der Residenzstadt werden hierzu den Anlaß geboten haben. Unterscheidet man unter den Liedern dieser Zeit solche, die für den Gesellschaftsgesang (wie Trinklieder, Freundschafts- und Liebeslieder), und solche, die für den Kunstgesang geschaffen wurden, so wird man in beiden Gruppen wieder den engen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Liedproduktion wahrnehmen können. Während sich jedoch Lieder wie Ueltzens »Liedchen von der Ruhe«, Pfeffels »Freier Mann« und Goethes Flohlied oder »Erhebt das Glas mit froher Hand«, »Urians Reise« und das »Punschlied«*) im Ton an einfache, volksmäßige Wandermelodien anschließen und im Stil innerhalb der konventionellen Bahn damaliger Lyrik bewegen, so kann man in Liedern wie der »Elegie auf den Tod eines Pudels«, der »Klage«, »An Laura« und »Jch, der mit flatterndem Sinn« bereits feststellen, welche innere Wandlung von außen eingedrungene Stilelemente erfahren haben. »Die Elegie auf den eingegangenen Pudel ist für ihn weder die Gelegenheit, beliebige Phrasen zu einem Liede aneinander zu reihen, noch, wie die Bearbeiter des Thayerschen Werkes, Deiters und Riemann, meinen, der Anlaß zu einer ›humoristischen Klage‹, zu einem musikalischen Scherz, der junge Beethoven komponiert vielmehr über den Text hinweg, die Pudelselegie wird ihm zum Gleichnis, und dafür wählt er die nach Deiters und Riemann ›ganz ausdrucksvollen‹ Melodien. So wird der Gefühlsablauf, der sich in dem Liede vollzieht und bei einer Humoreske namentlich im As-dur-Abschnitt wohl nur von der grotesken Seite hätte hingenommen werden können, verständlich. . . . . Wie in der ›Elegie‹ können wir auch bei den anderen Liedern einen tieferen Blick in die geistige Werkstatt des jungen Beethoven werfen, wenn wir uns nicht darauf beschränken, die einzelnen Stil-

*) Dank der Genehmigung des Herrn Prof. Dr. Ludwig Schiedermair dürfen wir dieses Beethoven-Lied als Notenbeilage bieten. *Die Schriftleitung*

elemente herauszuschälen. Im ›flatternden Sinn‹ sind es Lebhaftigkeit und Bewegtheit, der fliegende Atem, der das ganze Lied durchströmt, das Wachsen des Stückes aus dem synkopisch begleiteten Anfangsmotiv heraus. In der ›Klage‹ leitet ein leises, ›nach und nach langsamer‹ werdendes Zwischenspiel außerordentlich fein zum zweiten Moll-Teil hinüber und bereitet auf die Stimmung der Schlußverse vor. Wie hier die dynamisch unterstrichenen chromatischen Akzente sich allmählich verlieren und nach der an Glucks ›Frühe Gräber‹ erinnernden Stelle vom Silberschein des Mondes die Oktaven des Klaviers wie Töne eines Sterbeglöckleins dazwischenklingen, deutet auf ein tieferes seelisches Mitschwingen des jungen Musikers, der hier den Vorgang des Textes nicht nur musikalisch zu illustrieren sucht, sondern ihn selbst miterlebt und gestaltet. Noch unvermittelter und in noch schärferem Gegensatz wie in dem Liede ›Man strebt die Flammen zu verhehlen‹ werden in der ›Laura‹ terzverwandte Tonarten einander gegenübergestellt und den beiden ersten Strophen Rezitative pathetischen Charakters angefügt. Es ist, als ob hier Beethovens Phantasie, angeregt durch die Verse, die Richtung auf das ›Große und Erhabene‹, von der in dieser Zeit Fischenich spricht, einschlagen und blitzschnell neue Bilder aufrollen wollte, die erst entschwinden, als der Text zu den Worten des Freundes einschwenkt.«

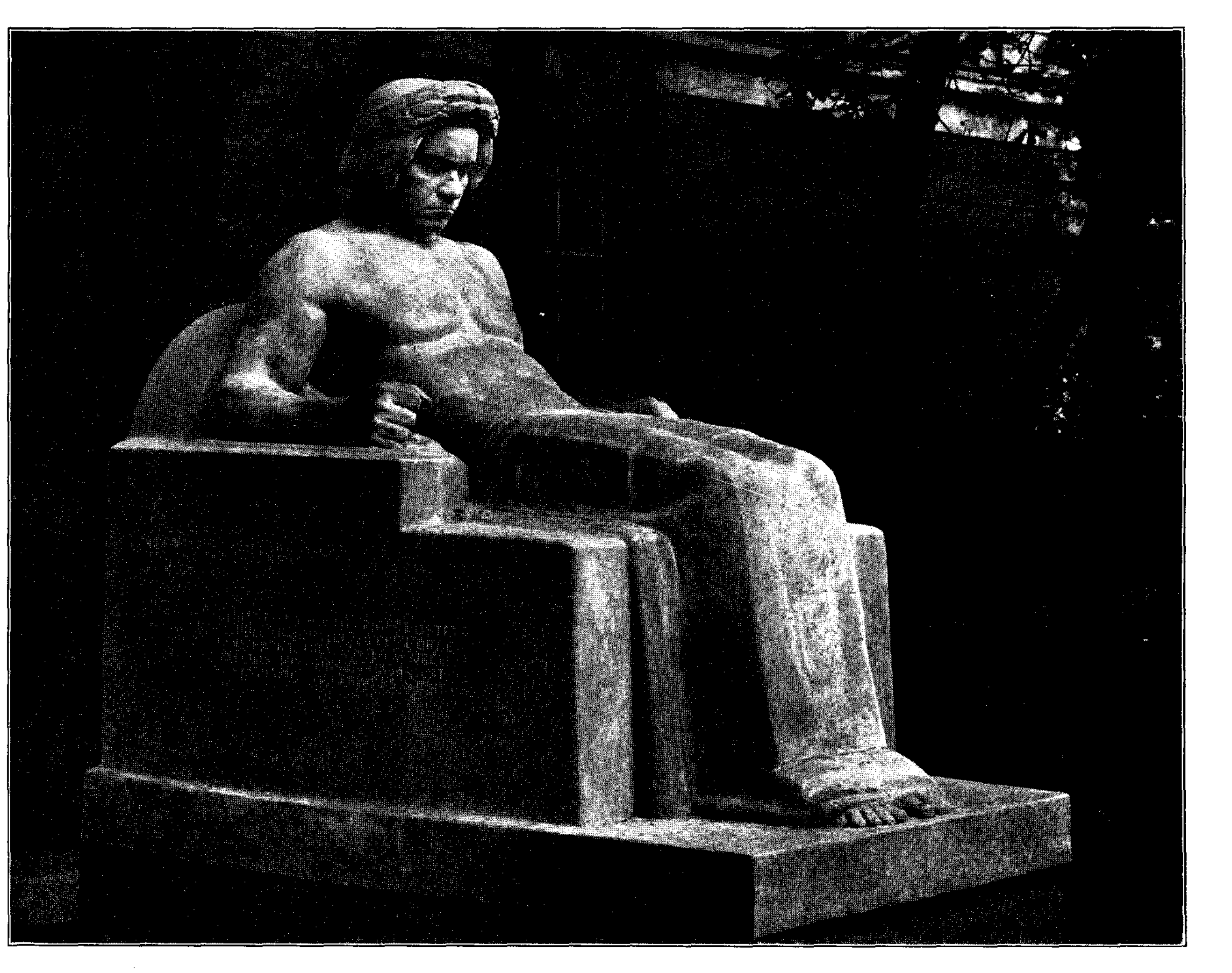
Von den beiden *Arien* mit Orchesterbegleitung »Prüfung des Küssens« und »Mit Mädeln sich vertragen«, die als Operneinlagen für einen Bassisten der kurfürstlichen Hofmusik vom jungen Beethoven komponiert wurden, weist die erste in Form, Motivik und Ausdruck den Typ der Buffa Paësiellos, Galuppis, Anfossis und anderer auf, während in der zweiten Arie auch liedartige Elemente Eingang finden. Daneben erscheint die Giocosa Mozarts, wenn plötzlich die Buffodiktion aufgegeben wird und ein gemütvollerer, tieferer Ton Platz greift. Aber auch in diesen beiden Arien kommen bereits persönliche Regungen zum Vorschein, die den Eindruck der Anlehnung an Vorbilder zurücktreten lassen.

Gegenüber der ersten Fuge zeigen die aus den letzten Bonner Jahren stammenden *Präludien für Klavier* schon reifere Früchte des Studiums von Bachs Wohltemperiertem Klavier. In den Dittersdorf-, Waldstein- und besonders den Righini-*Variationen* löst sich der junge Beethoven vom Ornamentierungsprinzip zusehends stärker los und neigt sich der Haydnschen Variationspraxis zu, die dann über die Variationswerke 34 und 35 zu jener von Beethoven selbst so bezeichneten »ganz neuen Manier« führte, von der die letzten Quartette offenkundige Beweise liefern. Einzelne *Sonatensätze* aus den letzten Bonner Jahren verraten deutlich die Rücksicht auf die Fähigkeiten der Schüler Beethovens.

In der *Kammermusik* nähert sich Beethoven dem obligaten Akkompagnementstil, der sich seit den achtziger Jahren von dem einfachen Streicherakkompagnement »ad libitum« immer mehr trennte. Die Bahn, die schon die drei

Klavierquartette betreten hatten, wird nun in den *Mozart-Variationen*, den drei *Klaviertrios* und im *Streichtrio* weiter verfolgt. »Das Klavier ist hier nicht mehr wie in der akkompagnierten Kammermusik das allein herrschende und maßgebende Instrument, die anderen Instrumente, Geige, Flöte und Fagott, Geige und Cello gehen noch viel mehr als in den drei Klavierquartetten in das obligate Akkompagnement ein, schreiten von Melodieverdoppelungen und Tippbässen, Akkordzerlegungen und Ornamentierungen zu selbständigen Dialogen und Nebenstimmen, schaffen ein blühendes rhythmisches Leben oder verschmelzen in Oktavierungen zu einer Einheit. Und auch wo die alte Akkompagnementpraxis noch durchschimmert, bekundet sich ein Streben nach Variabilität. Das obligate Akkompagnement erzeugt durch die Ausnützung bestimmter Lagen und Spielarten der Instrumente koloristische Wirkungen und differenziert durch das, was es an Ausdruckswerten in sich birgt, die Gedanken- und Stimmungswelt der einzelnen Sätze. So gelangen diese Kammermusikstücke schon in dem Wechselverhältnis der Instrumente über die drei Klavierquartette hinaus, und wenn wir schließlich das allerdings erst später in Wien umgegossene, vom Klavier losgelöste Streichtrio ins Auge fassen, so nehmen wir ein obligates Akkompagnement wahr, das bereits die Züge des Meisters an sich trägt und wie die Variation Beethovens imposante Entwicklung und persönliche Haltung offenbart.« Bei der Stilkritik dieser Kammermusikwerke werden unter den zeitgenössischen Einwirkungen besonders die von Neefe und Sterkel, sowie von Muzio Clementi, Mozart und Haydn dargelegt. Auf scherzoverwandten Gebilden Haydns fußt vielleicht auch Beethovens erstes Scherzo, das im zweiten Klaviertrio trotz gelegentlicher, dem Menuett noch verwandter Scherzandowirkungen mit anderen mehr embryonalen Bildungen auftritt, die erst später die vollentwickelte Spannkraft erreichen.

Mehrere Konzert- und Orchesterstücke sind Fragmente geblieben. In dem D-dur-*Klavierkonzert*, von dem nur der erste Satz erhalten, ist das Orchester gegenüber dem früheren Klavierkonzert stärker am thematischen Verlauf beteiligt, klavieristisch mutet der Satz vielfach Mozartisch an. Ähnlich auch das nur im ersten Teil des Allegro con brio erhaltene *Violinkonzert* in C-dur, dem eine D-dur-Sinfonie Josef Reichas von 1784 mit verwandten Zügen gegenübergestellt wird. Die auf Tanzvorführungen eines karnevalistischen Ritterfestes zugeschnittene *Ballettmusik* (Einflüsse von Mozart und Reicha) bleibt als Gelegenheitsarbeit im Rahmen der damaligen Kompositionsweise Beethovens. Die beiden Bläserpartiten, *Oktett* und *Rondo*, klingen an zahlreichen Stellen »wie eine Huldigung an den großen Meister« (Mozart), Einfügung des Menuetts und Satzgestaltung im Oktett weisen auf den damaligen Serenadentyp hin. In dem fragmentarisch erhaltenen Entwurf eines *Sinfoniesatzes* in c-moll, der seiner Entstehung nach ebenfalls noch in die letzte Bonner Zeit anzusetzen ist, leuchten bereits Grundideen auf, »wie sie in Beethovens späteren Werken Vorstellungen des Kampfes mit der Schicksalsmacht erwecken«.

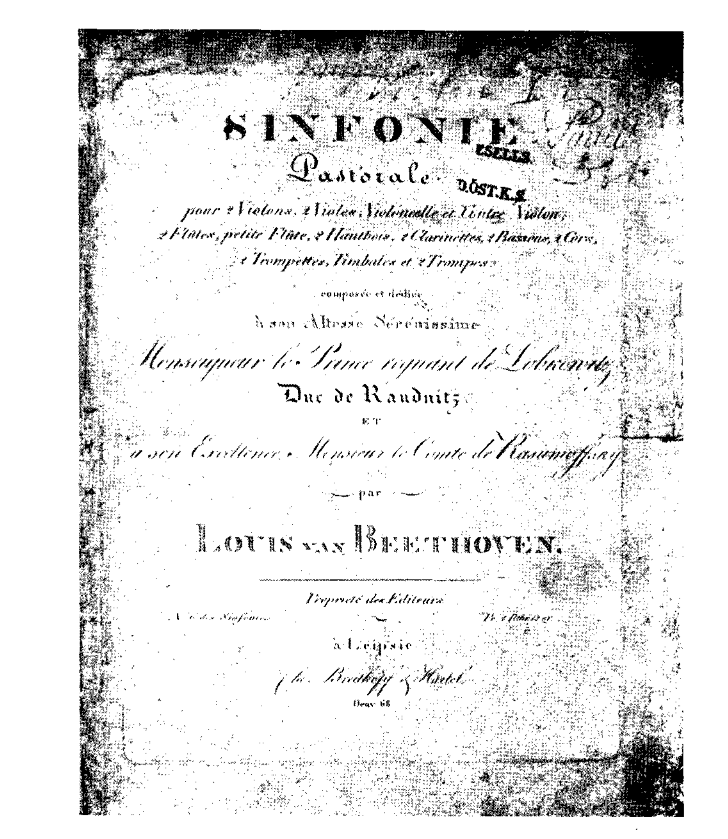


Beethoven
Bildwerk von Peter Breuer



Drei
Sonaten
fürs
Klavier
dem
Hochwürdigsten Erzbischofe
und
Kurfürsten zu Köln
Maximilian Friedrich
meinem gnädigsten HERRN
gewidmet und verfertiget
von Ludwig van Beethoven
alt eilf Jahr.
Speier
In Rath Bosslers Verlage.
Nro 21.

Titelblatt der drei Jugendsonaten



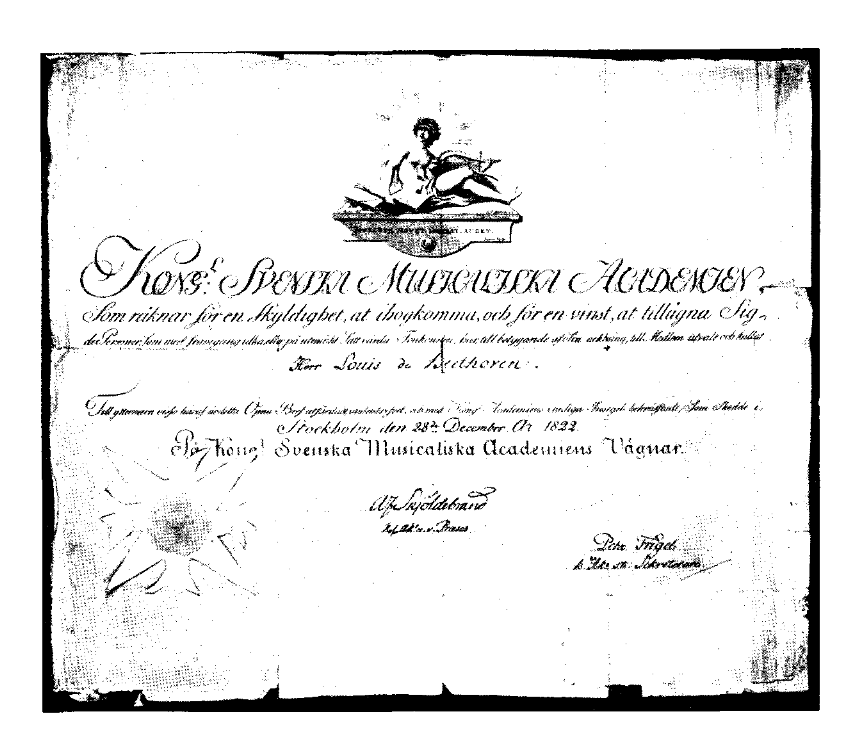
SINFONIE
Pastorale
pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre Violon,
2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors,
2 Trompettes, Timbales et 2 Trompes
composée et dédiée
à son Altesse Sérénissime
Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz
Duc de Raudnitz
ET
a son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky
par
LOUIS VAN BEETHOVEN.
Propriété des Editeurs
à Leipsic
chez Breitkopf & Härtel
Oeuv. 68

Titelblatt der Pastoral-Sinfonie





Die goldene Medaille Ludwigs XVIII. für Beethoven



Kong:l Svenska Musicaliska Academien,
Som räknar för en Skyldighet, at ihogkomma, och för en vinst, at tillägna Sig
[illegible]
Herr Louis de Beethoven.

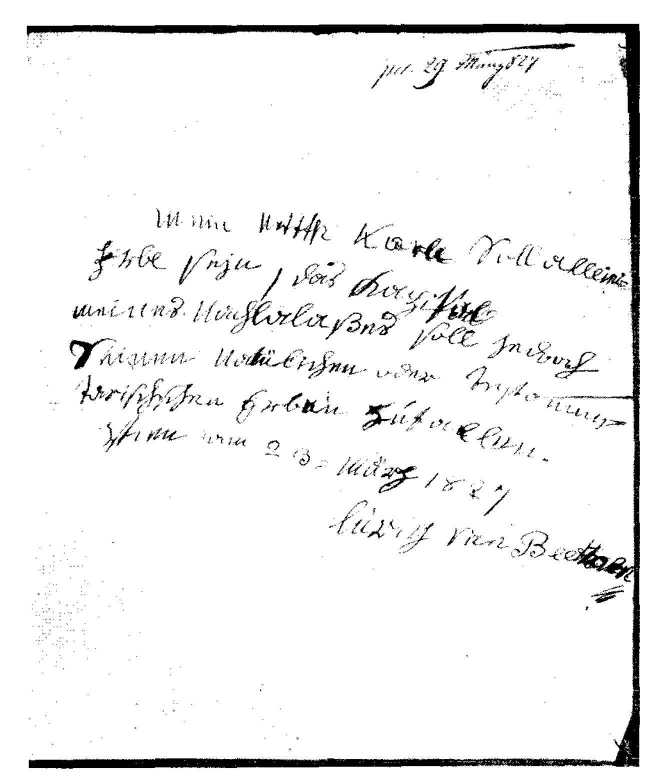
[illegible]
Stockholm den 28:e December År 1822.
På Kong:l Svenska Musicaliska Academiens Vägnar.

Af Skjöldebrand

Pehr Frigel

Diplom der schwedischen Akademie der Musik für Beethoven

Einer der letzten Briefe Beethovens an Pasqualati



pr. 29 März 827

Mein Neffe Karl Soll alleiniger Erbe seyn, das Kapital meines Nachlaßes soll jedoch deßen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen.

Wien am 23 März 1827

Ludwig van Beethoven

Beethovens letzter Wille

Die beiden *Kaiserkantaten*, die umfangreichsten und anspruchvollsten Bonner Werke Beethovens, lassen die Nähe der zeitgenössischen, in Bonn gepflegten italienischen und französischen Oper und Kantate erkennen, die Einflüsse Mozarts und besonders Holzbauers »Gynther von Schwarzburg«, bekunden daneben auch in melodischen, harmonischen und satztechnischen Eigentümlichkeiten die eigene Wegrichtung des jungen Komponisten. Hierbei fällt denn auch der Kontrast zwischen Wort und Ton auf. »Nicht als ob der junge Beethoven den hochpathetischen Vortrag, wie ihn der Text anschlägt, gemieden hätte, aber es ist nicht das hohle, aufgedunsene Pathos des schwunglosen Literaten, sondern eine den innersten menschlichen Tiefen entquellende Leidenschaftlichkeit, die mit hinreißender Spontaneität hervorbricht und an der kaum ein Stäubchen äußerlicher Rhetorik haften blieb. Die c-moll-Teile wurzeln in Gluckscher Gehobenheit und bekannten sich zur Subjektivität der Stürmer und Dränger, reagierten jedoch mit den explosiven Entladungen nicht lediglich auf revolutionäre Zeitstimmungen, sondern entsprangen dem ganzen Fühlen und Sehnen der Natur ihres Schöpfers und dokumentieren die kühne, jede Pathetik und Bewegtheit unter das Joch seines Geistes beugende künstlerische Gestaltungsart. In diesen geradezu bildhaft geschauten Chorszenen lag für Beethoven der Schwerpunkt. Und das ist vor allem an ihnen das Geniale, daß sie über die Banalität der textlichen Vorlagen hinweg erschütternde Seelengemälde aufrollen, die nur in ähnlichen Werken der großen Meister Bach, Händel, Rameau, Gluck, Mozart ihresgleichen haben und neben ihnen einen besonderen Platz behaupten. Wir vergessen bei diesen Totenklagen und Humanitätshymnen ganz, daß sie einer lokalen Gelegenheit galten, und spüren bereits jene Beethovensche Schöpferkraft, die alles, was sie künstlerisch erfaßt, ins Allgemeingültige wandelt und in eine höhere Sphäre hebt.

Anfang und Motiv der c-moll-Teile, sowie die Humanitätshymne sind später in den dritten Akt der »Leonore« und den zweiten der endgültigen »Fidelio«-Fassung übergegangen. . . . Und wie von der Trauerkantate zum »Fidelio«, so spinnen sich, wenn auch auf den ersten Blick weniger offensichtlich, ebenfalls Fäden von der Krönungskantate zur 9. Sinfonie. Wenn hier im Schlußchor die Baßstimmen das »Stürzet nieder, Millionen« intonieren und ihnen unter Streicherfigurationen der ganze Chor folgt, dann glauben wir nicht nur in den gleichlautenden Worten, sondern auch in den dieselbe D-dur-Tonart benützenden Chorstellen einen Vorklang des Finale der Neunten zu vernehmen.«

BEETHOVEN UND WILHELMINE SCHROEDER-DEVRIENT

VON

MAX UNGER-LEIPZIG

In den folgenden Ausführungen ist nicht beabsichtigt, die allbekannten Überlieferungen über das erste Auftreten der jungen Schroeder-Devrient als Fidelio am 3. November 1822 und über die Hauptprobe dazu — also im wesentlichen die Berichte aus den Büchern der Claire v. Glümer und Anton Schindlers — von neuem mitzuteilen und eingehend zu erörtern. Den Anlaß dazu gab vielmehr ein kleiner, aber wichtiger Fund, den ich vor einigen Jahren machte: der Fund einer — soweit ich zu sehen vermag — in der neueren Beethoven-Literatur unbeachtet gebliebenen Schilderung jener denkwürdigen Neuaufnahme des Werkes; *einer Schilderung, die umso wertvoller erscheint, als sie von der Schroeder-Devrient selbst stammt.* Dadurch erhält sie natürlich ein ganz besonderes Gewicht, und ich bin überzeugt, daß, obgleich sie nicht völlig frei von Irrtümern ist, Thayer und Riemann im fünften Bande ihres großen Beethoven-Werkes zu einer stark veränderten Einstellung zu den von ihnen herangezogenen beiden Hauptquellen gelangt sein würden, hätten sie den eigenen Bericht der Schroeder-Devrient gekannt. Manchen wird es schier unglaublich dünken, daß dieser Bericht nicht nur schon längst gedruckt, zumal da sein Fundort auch überaus leicht zugänglich ist. Denn es handelt sich dabei um ein altes Beethoven-Erinnerungsbuch, das gewiß noch im Besitz vieler Freunde des Tondichters und mancher Bibliotheken ist. Von Gustav Schilling, dem Bearbeiter eines wertvollen Universallexikons der Tonkunst, nach dem Vorworte im Anschluß an die Einweihung des Bonner Beethoven-Denkmals (1845) im Jahre 1846 bei Hallberger in Stuttgart erschienen, ist es betitelt: »*Beethoven-Album*, ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für den großen Todten, gestiftet und beschrieben von einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden aus Frankreich, England, Italien, Deutschland, Holland, Schweden, Ungarn und Rußland.« Unter gegen 200 Beiträgen*) verschiedener Art ist der der Schroeder-Devrient einer der ersten. Daß er von der Beethoven-Forschung nicht schon längst in kritischer Weise verwertet worden ist, erscheint geradezu unbegreiflich. Der Bericht sei hier wörtlich und vollständig mitgeteilt:

»Es war im Jahre 1823, als man zur Geburtsfeier des verewigten Kaisers Franz I. im Kärntnerthor-Theater zu Wien *Beethoven's* seit mehreren Jahren ruhenden Fidelio neu einstudirte. Kaum die Kinderschuhe ausgetreten, hatte ich damals schon meine schüchternen Versuche als angehende Sängerin gemacht, und wohl mehr aus Mangel einer anderen, passenderen Darstellerin, als aus der Überzeugung, daß ich der Rolle der Leonore schon gewachsen,

*) Eine weitere Beschreibung des ganzen Buches werde ich demnächst an anderer Stelle bieten.

wurde mir die schwierige Partie anvertraut. Mit jugendlicher Unbefangenheit, und weit davon entfernt, die Größe meiner Aufgabe zu erkennen, ging ich an das Studium einer Rolle, der ich es später vorzugsweise zu verdanken hatte, daß mein Name im Auslande unter den deutschen Künstlern mit besonderer Anerkennung genannt wurde. Unter der Leitung meiner geistreichen Mutter war mir mancher Zug in dem Charakter der Leonore deutlich geworden; indessen war ich noch zu jung, zu wenig in meinem Innern entwickelt, um ein vollkommenes Verständnis dessen zu haben, was in der Seele einer Leonore vorging, für welche Affekte *Beethoven* seine unsterblichen Harmonien gefunden. Auf den Proben, die der damalige Kapellmeister Umlauf leitete, wurde bald das Unzureichende meiner unentwickelten Kinderstimme erkannt und mir Vieles in meiner Partie geändert, damit der Effekt nicht allzusehr leide. Die letzten Proben waren angesetzt, als ich vor der Generalprobe erfuhr: *Beethoven* habe sich für die Feier des Tages die Ehre ausgebeten, sein Werk selbst dirigiren zu dürfen. Mich überfiel bei dieser Nachricht eine unsägliche Angst, und noch erinnere ich mich meiner grenzenlosen Ungeschicklichkeit auf der letzten Probe, die meine arme Mutter, wie die mich umgebenden Mitwirkenden zur Verzweiflung brachte. Aber *Beethoven* saß im Orchester und schwang den Taktstock über aller Häupter, und ich hatte den Mann vorher nie gesehen! — Damals war das physische Ohr des Meisters bereits für alle Klänge verschlossen, verwirrten Antlitzes, mit überirdisch begeistertem Auge seinen Taktstock unter heftigen Bewegungen hin und her schwingend, stand er mitten unter den Musikern *und hörte keinen Ton:* Sollte nach seiner Meinung piano gespielt werden, so kroch er fast unter das Notenpult, und wollte er das Forte, so sprang er hoch empor mit den seltsamsten Geberden, die wunderlichsten Laute ausstoßend. Mit jedem Musikstück wurde uns Allen ängstlicher zu Muthe, u. mir war es, als ob ich eine von Hoffmann's phantastischen Figuren vor mir auftauchen sähe. Es konnte nicht fehlen, daß der gehörlose Meister Sänger und Orchester in die größte Confusion und gänzlich aus dem Takt brachte, und Keiner mehr wußte, wo er war. Von alle dem aber wußte *Beethoven* nichts, und so brachten wir die Probe mit Mühe zu Ende, von welcher er ganz befriedigt zu seyn schien, denn er legte mit heiterem Lächeln den Taktstock aus der Hand. Unmöglich aber war es, ihm die Aufführung selbst anzuvertrauen, und Kapellmeister Umlauf mußte das herzzerreißende Geschäft übernehmen, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß unter seiner Leitung die Oper nicht gehen könne. Mit einem schwermüthigen Blick zum Himmel soll er resignirt haben, und so fand ich ihn den folgenden Abend bei der Aufführung, in tiefsinniges Nachdenken versunken, hinter Umlauf im Orchester sitzen. Mit welchem Enthusiasmus Fidelio damals vom Wiener Publikum wieder begrüßt wurde, wird Ihnen kannt seyn, so wie auch, daß dieses unsterbliche Werk seit jener Zeit, einen bleibenden Platz auf dem deutschen Bühnenrepertoir gefunden hat. Mit begeisterter Hingebung löste an jenem Abend jeder betheiligte Künstler seine

Aufgabe; denn wer hätte nicht gern seinen letzten Lebenshauch für den armen Meister gegeben, der *allein* von all dem Herrlichen, was er geschaffen, nichts hörte! Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgte *Beethoven* die ganze Darstellung, und es schien, als wolle er aus jeder unserer Bewegungen erschauen, ob wir ihn auch nur halb verstanden.
Man wollte mich schon damals ein kleines Genie nennen; und wirklich schien an jenem Abend ein gereifterer Geist über mich gekommen, denn es blitzten einige selbstständig geniale Züge in meiner Darstellung auf, die *Beethoven* nicht entgangen seyn müssen, denn er kam selbst, der hohe Meister, den andern Tag mir seinen Dank und seine Anerkennung zu bringen. Mit heißen Thränen benetzte ich seine dargebotene Hand, und in meinem Glück hätte ich den Besitz der ganzen Welt für dieses Lob aus *Beethoven's* Munde ausgeschlagen! Er versprach mir damals, *für mich* eine Oper zu schreiben, aber leider ist es nur bei dem Versprechen geblieben. Ich verließ bald darauf Wien, und wenige Jahre nachher schwebte *Beethoven's* hoher Geist zu dem Urquell zurück, von wo er ausgegangen. Er hat es nicht mehr erlebt, daß sein Fidelio in Frankreichs und Albions Hauptstadt heimisch geworden, und daß seine kindlich schüchterne Leonore von 1823, später selbst zur größeren Erkenntnis seines Genius gelangt, beitragen konnte, auch im *deutschen Vaterlande* einem so mächtigen Werke die angemessene und volle Geltung zu verschaffen. Das Bewußtseyn, irgend einen Kranz mehr in die weite Ruhmeshalle eines *Beethoven* niedergelegt zu haben, — wen sollte es nicht mit Freude erfüllen?! Und so mögen auch diese Zeilen den Dank, die Verehrung beurkunden, welche einem so hohen Geist ich *lebenslang* geweiht habe und weihen werde.

Wilhelmine Schroeder-Devrient,
Königl. Sächsische Hof- und Kammer-Sängerin
geb. in Hamburg am 6. October 1805.«*)

Natürlich hat die Sängerin diesen Bericht auf Aufforderung Schillings geschrieben; er wird — nach der vom August 1846 stammenden Einleitung des Herausgebers — etwa Ende des Jahres 1845 oder spätestens zu Beginn des folgenden verfaßt sein. Daß sich 23 Jahre nach dem Ereignisse ein paar Irrtümer in die Erinnerung einschleichen können, ist verständlich. Von den beiden ohne weiteres nachweisbaren darf nur einer ein wenig »fahrlässig« genannt werden: Die erste Aufführung des Fidelio mit der jungen Schroeder fand am 3. November 1822 statt, nicht, wie von ihr doppelt angegeben, 1823. Das zweite Versehen besteht in der Mitteilung, das Werk sei »zur Geburtstagsfeier des verewigten Kaisers Franz I.« wieder aufgenommen worden; die Aufführung galt aber der Feier des Namenstages der Kaiserin Karoline.

*) Titel und Geburtstag hat Schilling bei jedem Mitarbeiter des Albums offenbar selbst hinzugefügt. Übrigens stimmen Geburtstag und -jahr bei der Schroeder-Devrient nicht: sie war am 6. Dezember 1804 geboren. In ihren Erinnerungen, die, allerdings nicht weit gediehen, Claire v. Glümer für ihr Buch vorlagen, ist der Geburtstag richtig angegeben.

Da die Darstellung Claire v. Glümers in ihren »Erinnerungen an Wilhelmine Schroeder-Devrient«, die zuerst 1862 erschienen sind, auch auf persönliche Mitteilungen der Sängerin zurückgehen, wird es zweckmäßig sein, die beiden Fassungen erst einmal zu vergleichen. Die Verfasserin sagt im Vorwort selbst, daß die Schroeder-Devrient selbst jahrelang mit dem Plane umgegangen sei, die Geschichte ihres Lebens aufzuzeichnen. »Den Anfang hatte sie bereits gemacht, aber als sie mit Ernst an die Fortsetzung gehen wollte, nahm ihr die Krankheit die Feder aus der Hand, ohne das Werk vollenden zu können, das sie als ihre letzte Aufgabe betrachtete. Als sie fühlte, daß sie nicht mehr imstande sein würde, diese Aufgabe zu erfüllen, hat sie mich damit beauftragt ...« Der Hauptteil der Erinnerungen der Verfasserin beruht auf mündlicher Erzählung der Künstlerin vom Ende des Jahres 1859. Am 26. Januar 1860 starb diese. Es macht nun den Eindruck, als ob jener Anfang eigenhändiger Aufzeichnungen recht kärglich gewesen sei und sich auf einige Mitteilungen über die ersten Lebensjahre beschränkt habe. Hierüber führt Claire v. Glümer nämlich ausdrücklich so viel als möglich die eigenen Worte der Sängerin an. Bereits kurz vor den Mitteilungen über die Fidelio-Wiedergabe geht sie jedoch in die Erzählweise der dritten Person über. Aber ihr Bericht über jenes Ereignis deckt sich gelegentlich fast wörtlich so sehr mit dem Beitrage für das Beethoven-Album, daß man annehmen muß, dieser habe ihr entweder auch vorgelegen und sei dann von ihr nach mündlichen Angaben der Künstlerin ergänzt worden, oder mindestens, sie habe die Erzählung eingehend und genau notiert. Immerhin ist es aber auch nicht ganz unmöglich, daß sie für jene Zeit gleichfalls ausführliche schriftliche Unterlagen hatte.

Durch Vergleich der beiden Fassungen gelangt man *im wesentlichen* zu folgenden Feststellungen: Die ersten Zeilen des eigenen Berichtes der Schroeder blieben, von dem Hinweise auf die Hilfe der Mutter beim Einüben des Werkes abgesehen, unbenutzt. Wesentlich neu daran ist ja auch nur die Angabe, daß bei den Proben des Kapellmeisters Umlauf vieles in ihrer Gesangsrolle geändert, also erleichtert werden mußte, weil die Stimme der Sängerin technisch noch nicht genug hergab. Neu ist im weiteren Verfolge der Schilderung die Mitteilung, die junge Künstlerin sei vor der Hauptprobe bei der Nachricht, Beethoven wolle sein Werk selbst leiten, von unsäglicher Angst befallen worden und habe sich dann auf der letzten Probe so grenzenlos ungeschickt gezeigt, daß ihre Umgebung ganz verzweifelt gewesen sei; neu auch der hübsche Vergleich des Dirigenten Beethoven mit einer der phantastischen Figuren des Gespenster-Hoffmann; ebenso, daß der Tondichter, nachdem die Probe nur mit Mühe zu Ende gebracht worden sei, mit heiterem Lächeln den Taktstock aus der Hand gelegt habe; auffallend ist endlich auch die *unterschiedliche* Angabe, er habe der Sängerin erst am nächsten Tage für ihre Leistung gedankt und ihr versprochen, für sie eine Oper zu schreiben — im Gegensatze zu Claire v. Glümer, die diese Begebenheit gleich nach der Aufführung spielen läßt.

Ebenso fehlt in der Darstellung der Glümer der an sich ja für sie unwesentliche Schluß des Berichtes. Dagegen hat diese hauptsächlich verschiedene Einzelheiten des Auftretens der Künstlerin hinzugefügt. Manche Mitteilungen der Glümer, die sich beinahe wörtlich mit der Darstellung unseres Berichtes decken, können die Vermutung aufkommen lassen, dieser habe der Biographin vorgelegen. Weshalb sie dann ein paar immerhin erwähnenswerte Dinge weggelassen hat, bleibt freilich unklar. Ob ferner der einzige wesentliche Erzählungsunterschied, der den Dank des Meisters an die Sängerin betrifft, durch die Annahme behoben wird, die Biographin habe einen früheren Irrtum der Künstlerin durch mündliche Angaben berichtigen können, sei dahingestellt. Die Möglichkeit liegt nahe. Im ganzen ergibt sich bei diesem Vergleich, daß sich beide Schilderungen in den wesentlichsten Punkten inhaltlich decken, manches sogar beinahe wörtlich.

Dies trifft nun ganz und gar nicht zu, wenn wir Anton Schindlers Bericht über die Vorgänge bei der Hauptprobe mit der Schilderung der Sängerin vergleichen. Vor allem weicht Schindlers Darstellung von der anderen darin ab, daß er sagt, die Hauptprobe habe schon im ersten Duett abgebrochen werden müssen; weder Duport, der Administrator des Theaters, noch Kapellmeister Umlauf hätten sich dazu verstehen wollen, dem Tonmeister zu erklären, daß die Aufführung unter seiner Leitung nicht gehen könne, und als Beethoven eine gewisse Verlegenheit auf allen Gesichtern gesehen habe, sei es Schindlers Aufgabe geworden, ihn über den Grund zu unterrichten. »Ich schrieb eiligst ungefähr die Worte: ›Ich bitte, nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere.‹ Im Nu sprang er in das Parterre hinüber und sagte bloß: ›Geschwinde hinaus.‹ Unaufhaltsam lief er seiner Wohnung zu ... Eingetreten warf er sich auf das Sopha, bedeckte mit beiden Händen das Gesicht und verblieb in dieser Lage, bis wir uns an den Tisch setzten. Aber auch während des Mahles war kein Laut aus seinem Munde zu vernehmen; die ganze Gestalt das Bild der tiefsten Schwermut und Niedergeschlagenheit. Als ich mich nach Tisch entfernen wollte, äußerte er den Wunsch, ihn nicht zu verlassen bis zur Theaterzeit ...«

Thayer ist nun der Ansicht, daß Claire v. Glümers Aufzeichnungen zumal über die Aufführung selbst und das Zusammentreffen des Tonmeisters mit der Künstlerin nach der Vorstellung Erzeugnisse poetischer Phantasie seien. Durch den Eigenbericht der Schroeder ändert sich das Bild nun aber doch ziemlich stark. Wenn auch die Zeit der Szene zwischen Beethoven und der Sängerin in deren Darstellung anders als in der ihrer Biographin angegeben ist, so erscheint mir nun zumal der Bericht der Künstlerin selbst als gewichtiger denn der Schindlersche. Es ist zwar Tatsache, daß auch, ganz allgemein genommen, die Aufzeichnungen der Glümer vielfach nur mit Vorsicht zu behandeln sind, aber wo wir nun wissen, daß sie sich im wesentlichen mit der eigenen Niederschrift der Schroeder decken, werden wir die Ansicht Alfred

v. Wolzogens*) gerade über die in Frage stehende Stelle teilen müssen: daß nämlich die Szene auf Wahrheit beruhe.
Ferner muß von den neuen Gesichtspunkten aus auch die Ansicht Thayers neu betrachtet werden, der Tondichter habe der Aufführung des 3. November wahrscheinlich selbst nicht beigewohnt. Er neigt dazu, weil seine Anwesenheit, außer von der Glümer, von niemand bestätigt ist, wogegen sie für die des 4. November doppelt bezeugt ist. Und zwar wohnte Beethoven dieser zweiten Wiedergabe, wie von einer Seite bestätigt wird, mit Schindler bei. Was sagt dieser aber in einem Briefe an die »Neue Berliner Musikzeitung« vom Jahre 1851? — Der Meister habe die Schroeder-Devrient als Fidelio überhaupt niemals gesehen. Hier stimmt also wieder mal etwas bei Schindler nicht. Offenbar war Schindler, da er nicht über die Aufführung selbst näher berichtet hat, selbst nicht am 3. November im Theater. (Es war Sonntag und eine Festvorstellung.) Merkwürdig ist es ja, daß er es nicht gesagt hätte, falls Beethoven doch nicht anwesend gewesen wäre, ebenso merkwürdig bleibt es aber im anderen Falle.
Noch eins sei schließlich hinzugefügt: Seiner unglaublich vielen unabsichtlichen Irrtümer, aber auch mancherlei bewußter Übertreibungen und falschen Darstellungen halber sind mir Schindlers Überlieferungen im Laufe meiner Beethoven-Forschungen vielfach immer verdächtiger geworden, und wenn das Zeugnis eines einigermaßen Glaubwürdigen gegen ein Schindlersches steht, so ziehe ich das erste immer vor. Und so möchte ich es, ohne jemand beeinflussen zu wollen, auch in unserem Falle tun. Der Bericht der Schroeder macht mir im ganzen, trotz ihrem gerechten Stolze über ihren Anteil an der Verbreitung des Werkes, nicht den Eindruck, als wolle sie sich »interessant« machen oder selbst loben, und scheint mir im ganzen der wahrheitsgetreuere zu sein. Solange nicht andere Zeugnisse dagegen stehen, wird man glauben dürfen, daß Beethoven die ganze Hauptprobe selbst geleitet, der Vorstellung am 3. November beigewohnt und im Anschlusse daran oder am nächsten Tage der Schroeder seinen Dank ausgesprochen habe. Ausgeschlossen bleibt dabei nicht, daß er sich nach der Hauptprobe in Gesellschaft Schindlers so verhalten habe, wie dieser erzählt.

*) Wilhelmine Schroeder-Devrient, Leipzig 1863, S. 56.

DAS BILD DES IRDISCHEN BEETHOVEN

VON

WALTHER NOHL-NOWAWES

Man könnte geneigt sein, sich den sprühenden Feuergeist des großen deutschen Meisters der Musik, Ludwig van Beethovens, der mit göttlicher Gewalt in seinem Innern wohnte und schaffte und der Welt jene Riesenwerke schenkte, die nie vergehen und uns und unsere Kinder immer wieder erheben und entzücken werden, wie sie schon unsere Vorfahren begeistert haben, in einem schönen und edlen Leibe hausend vorzustellen, und viele Künstler der Gegenwart haben, wenn sie mit Pinsel oder Meißel Beethoven Gestalt gaben und geben, seinen Zügen die Kraft und Schönheit jenes Genius verliehen.

Die Bildnisse der zeitgenössischen Künstler sind unzuverlässig; denn die Kunst des Porträtierens war in Wien am Anfang des vorigen Jahrhunderts noch wenig ausgebildet, und der bedeutendste Porträtmaler jener Zeit, Ferdinand Waldmüller, hatte das Mißgeschick, Beethovens Unzufriedenheit zu erregen, weshalb er seine Sitzungen abbrechen und das im Besitz der Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel befindliche Bild aus der Erinnerung vollenden mußte.

Es ist so viel über die Häßlichkeit und die menschlichen Untugenden des großen Meisters geschrieben und nachgeschrieben worden, daß es nötig erscheint, wenn man sich die äußere Erscheinung Beethovens vorstellen will, sich zu vergewissern, wie ihn seine Zeitgenossen gesehen haben. Eine Schönheit war Beethoven nicht; doch werden wir genug Züge finden, die uns bezeugen, daß seine Erscheinung nicht nur eine ungewöhnliche sondern auch eine beachtenswerte gewesen ist.

Beethoven war von untersetzter, gedrungener Gestalt, fast unter Mittelgröße. Breite Schultern und ein kurzer, derber Nacken sowie starker Knochenbau und kräftige Muskulatur gaben seinem Aussehen etwas Stämmiges, Vierschrötiges. Er ging etwas vornübergebeugt, wobei er den Kopf zurückwarf. Im allgemeinen war Beethoven in seinen Bewegungen linkisch und unbeholfen. Wenn er etwas Zerbrechliches in die Hand nahm, so konnte man sicher sein, daß er es zertrümmerte. So war es auch nichts Ungewöhnliches, daß er sein Tintenfaß auf dem Schreibpult umwarf und die Tinte sich in das danebenstehende Klavier oder über die überall auf den Stühlen umherliegenden Notenblätter und andere Papiere ergoß. Wenn er sich rasiert hatte, so zeugten meist mehrere Schnitte auf seinen Wangen von der Prozedur, wobei nur zu verwundern ist, daß er das Rasieren überhaupt fertig brachte. Nach dem Takte tanzen lernte er nie.

Wenn der große Meister in Gesellschaft erschien, so verstand er es wohl, seinem Auftreten Würde und Hoheit zu verleihen, so daß er den Eindruck einer vornehmen und überragenden Persönlichkeit machte. Er war ein Feind

aller Langsamkeit. Energische Körperbewegungen kündeten das in ihm wallende stürmische Leben, das bei Zornausbrüchen seine stolze Haltung über den Haufen warf.
Auf der Straße erregte Beethoven durch seine Kleidung und sein Wesen die Aufmerksamkeit der Begegnenden. »Meist in Gedanken vertieft und diese vor sich hinbrummend, gestikulierte er, wenn er allein ging, nicht selten mit den Armen dazu. Ging er in Gesellschaft, so sprach er lebhaft und laut, und da der ihn Begleitende dann immer die Antwort in das Konversationsheft schreiben mußte, so wurde im Gehen wieder häufig innegehalten, was an sich schon auffiel und durch allenfalls noch mimisch geäußerte Antworten noch häufiger wurde. Begegnende sahen sich nach ihm um. Straßenjungen machten Glossen, riefen ihm nach. Der Neffe Karl wollte deshalb nicht mit ihm ausgehen und sagte ihm einmal geradezu, er schäme sich, mit ihm über die Straße zu gehen, worüber Beethoven sehr verletzt und gekränkt war.«
Ein gewaltiger Löwenkopf gab der Beethoven-Gestalt das Gepräge. In dem breiten, hochgewölbten Schädel, den Bettina v. Arnim einem majestätischen Tempel verglich, war die Werkstätte jener erhabenen musikalischen Gedanken, mit denen der Meister die Welt göttlich beschenkte. Seine Stirn wird merkwürdigerweise von manchen seiner Zeitgenossen als niedrig, von anderen als hoch bezeichnet; jedenfalls war sie stark gewölbt, ja kugelig.
Dieses Löwenhaupt umwallte eine buschige Mähne dunklen Haares, das in späteren Jahren ergraute und die Farbe blau angelaufenen Stahles annahm. In struppigen Strähnen, manchmal verwildert und zerzaust, flog es ihm im Winde wirr um den Kopf. Er liebte es, mit der Hand hindurchzufahren und bot dann mit den emporstarrenden Haarbüscheln einen wilden Anblick dar, der den Ausspruch einer Verehrerin von dem Zeuskopf, dessen »ambrosische Locken« über der Stirn in vollster Üppigkeit strotzten, wenig rechtfertigte. Ein passenderer Vergleich ist der damals zeitgemäße mit König Lear oder einem Barden Ossians. In seinen jüngeren Jahren trug Beethoven einen schmalen Backenbart, der seit 1814 verschwand.
Das volle und derbe Gesicht war häßlich. Die rotbraune Gesichtsfarbe, die ihm als Knaben schon den Namen »Spagnol« eingetragen hatte, und die durch zahlreiche Pockennarben gewiß nicht verschönerte Haut mochten auf den ersten Blick etwas Abstoßendes haben; wer aber genauer hinsah, der bemerkte doch über allem einen Ausdruck von seltsamer, ungewöhnlicher Hoheit, verklärt durch Güte und Liebreiz, beschattet allerdings durch eine darüber lagernde stille Traurigkeit und Entsagung. Nichts Starres war darin; immer wandelbar folgte der Ausdruck seines Gesichtes dem Wechsel seiner Stimmungen; und so können wir wohl einen seiner Bewunderer verstehen, wenn er sagt: »Das Angesicht, das nur stoßweise sich erheitert, schien, als wenn die Sonne hinter einem Gebirg von schwarzen Wolken sich hervordrängt und die letzteren mit ihren feuerstrahlenden Blicken durchlöchert.«

Wenn er freilich in eins seiner berühmten Gelächter ausbrach, dann ging eine stärkere Verwandlung mit ihm vor; er sah dann wie ein liebenswürdiger Knabe aus, »der in der vollen Unschuld seiner Freude Gesichter schneidet und dabei eine unendliche Gutmütigkeit durchbrechen läßt«. In das Gegenteil aber, in das Aussehen eines bedeutenden Menschen, ward es verwandelt, wenn der »Genius mit der Fülle seiner Eingebungen ihn plötzlich zu beseligen schien und ihn zu den lichten Höhen der Begeisterung emportrug«.
Der Mund war breit und kraftvoll, und doch ebenmäßig geformt; schmale, festgeschlossene Lippen und abwärts gezogene Mundwinkel vermochten jedoch nicht, einen freundlich lächelnden Zug um den Mund zu verwischen, so daß wir wohl auch von seinem zierlichen Munde in den Aufzeichnungen von Zeitgenossen lesen können. Bei geöffnetem Munde zeigten sich zwei Reihen gesunder schneeweißer Zähne.
Derbe Backenknochen, etwas vorstehende Kiefer, starkes Kinn gaben Kunde von seinem Trotz und seiner — Halsstarrigkeit. Unter der Mundspalte, mit dieser gleichlaufend, befand sich auf der rechten Hälfte eine bezeichnende Querfalte, welche diese Hälfte muschelartig verkümmert erscheinen ließ. Am Kinn bemerkte man besonders viele Pockennarben. In dem Gesicht saß eine breite, eckige, etwas aufgestülpte Löwennase mit tüchtigen Nasenlöchern und tief eingesenkter Nasenwurzel, von der zwei energische Furchen aufwärts stiegen.
Unter dichten, buschigen Augenbrauen leuchteten in seltsamem, fast unheimlichem Glanze kleine, abgrundtiefe, durchdringend geistreiche Augen, beweglich wie ihr Träger. Waren sie braun oder grau? Selbst die Maler lassen uns mit der Antwort im Stich. Es war eben nicht möglich, die Farbe der unruhigen, stechenden Augen genau festzustellen. Blitzfunkelnd tauchte der durchbohrende Blick in die Seele des mit ihm Redenden; finster, schwärmerisch schweiften die Blicke in künstlerischem Versunkensein empor und blieben an der Decke oder am Himmel haften. »Sein aufgeschlagenes Auge glich in der Begeisterung einem Himmel, in welchem die Freuden des Gefühls wie Sterne auf- und niedersprühten,« sagt ein Verehrer Beethovens, und ein anderer äußert: »Zuweilen, wenn er in künstlerischer Begeisterung zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke blickte, schien er, alle räumlichen Grenzen überfliegend, im Unendlichen ein Bild für diese durchströmenden Gedanken zu suchen. Dieses Auge mit der Skala vom erhabensten, weltentrückten bis zum trotzigen, wilddrohenden Ausdruck auch nur annähernd wiederzugeben, ist keinem Künstler gelungen. Von dem sprühenden Licht, das einst unter den Brauen hervordrang, von dem Jupiterblick, aus dem ein niederzwingender göttlicher Funke aufblitzte, ist der Nachwelt nur in den Erzählungen der Zeitgenossen ein matter Abglanz geblieben.« Seit 1825 hört das strahlende Augenspiel auf: die Krankheit hat den leuchtenden Glanz vernichtet.

In den Jahren 1804/05 trug Beethoven, da er kurzsichtig war, eine plumpe silberne Brille, wenigstens beim Klavierspiel. Später verschwindet sie wieder, um einer Doppellorgnette Platz zu machen, die er an breitem schwarzen Bande auf der Brust baumeln hatte und gelegentlich vorhielt, um die Auslagen in den Läden oder ihm begegnende hübsche junge Damen zu beäugeln. Erwähnt sei noch, daß Beethoven — für einen Klavierspieler eine ungewöhnliche Erscheinung — kräftige, fast plumpe, überdies stark mit Haaren bewachsene Hände hatte. Die kurzen Finger waren besonders an den Spitzen sehr breit.

Es gehört zu den landläufigen Anschauungen, sich den Meister nachlässig und unordentlich gekleidet vorzustellen, und wir lesen auch in manchen Erzählungen von Besuchern, die ihn in schäbigem, an den Ärmeln zerrissenem Hausrock oder in schmutzigem Schlafrock angetroffen hatten. Andere, auch ursprünglich in der Meinung von Beethovens Unbesorgtheit um seine Kleidung Befangene, betonen, daß er »heute«, da sie ihn sahen, merkwürdigerweise sauber und elegant gekleidet war. Und doch war dieses das Gewöhnliche. Beethoven verstand es sehr wohl, sich für die Straße wie für den Salon anständig und modisch zu kleiden, und besonders in seinen jüngeren Jahren war er in seiner Kleidung durchaus kavaliermäßig. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß bei zunehmendem Alter, stärker werdender Taubheit und wachsendem Mißtrauen gegen die Umgebung sein Äußeres hin und wieder vernachlässigt ward.

»Als er eines Tages in das Haus des Giannatasio del Rio, wo sein Neffe Karl in Pension war, zu Besuch kam und seinen Oberrock auszog,« — so erzählt die Tochter des Hauses — »bemerkten wir ein Loch am Ellbogen. Er mußte sich dessen erinnert haben und wollte den Rock wieder anziehen, sagte aber lachend, indem er ihn vollends auszog: ›Jetzt haben Sie's schon gesehen‹.«

Wenn er seinen Schüler, den Erzherzog Rudolf, besuchte, hielt er besonders darauf, in gewähltem Anzug sich zu bewegen. 1822 machte er sich einmal seiner geringen Kleidung wegen geschwinde aus der Hofburg fort, »denn es schien ihm, daß sein Anzug gar zu sehr auffiel, als er dort anklopfte, wo er den Erzherzog vermutete«.

Für Beethovens beschädigte Wäsche mußten von Zeit zu Zeit die Frauen seiner Freunde, besonders Frau Streicher, die Gattin des bekannten Wiener Klavierfabrikanten Andreas Streicher, des Jugendfreundes Schillers, sorgen.

Bettina v. Arnim, die Phantasiereiche, berichtet eine merkwürdige Geschichte. Sie holte ihn zu einem großen Mittagsmahl in einem bekannten Hause ab und forderte ihn auf, seinen alten Rock mit einem besseren zu vertauschen. »Oh,« sagte er scherzend, »ich habe mehrere gute Röcke,« und nahm Bettina mit zur Garderobe, um sie ihr zu zeigen. Nachdem er den Rock gewechselt hatte, ging er mit ihr auf die Straße hinab, blieb aber dort stehen und sagte, er müsse für einen Augenblick wieder zurückkehren. Lachend kam er zurück

und hatte den alten Rock wieder an. Sie machte dagegen Einwendungen; da ging er von neuem hinauf, kleidete sich nunmehr fein und ging mit ihr ...
1822 besuchte ihn der Kapellmeister Schlösser. Dieser erzählt: »Bei dem Zusammentreffen war ich gleich anfangs erstaunt, Beethoven, sonst so wenig besorgt um seinen Anzug, heute in ungewöhnlich eleganter Toilette zu finden: blauer Frack mit gelben Knöpfen, tadellos weiße Beinkleider, ebensolche Weste und ein neuer Kastorhut, wie gewöhnlich auf dem Hinterkopfe ... Ich konnte nicht umhin, meinem in der Nähe wohnenden Lehrer Mayseder die auffallende Metamorphose von Beethovens Eleganz mitzuteilen, ein Ereignis, das ihn indessen weniger als mich überraschte; denn lächelnd sagte er: ›Das ist nicht das erstemal, daß ihm seine Freunde in der Nacht die alten Kleider genommen und neue an deren Stelle gelegt haben; davon hat er keine Ahnung, und in solchen Fällen zog er in aller Gemütsruhe die vor ihm liegenden an.‹ «
Der Frack war ein Kleidungsstück, das ihm sehr gut stand und das er sehr liebte. Er hatte stets mehrere: einen blauen, einen dunkelgrünen usw. in seinem Kleiderschrank. Auf der Straße trug er einen langen grauen Überrock, im Winter wohl auch einen schwarzen Spenser. Wie er sich selbst darum bekümmerte, daß sein Anzug gut aussah, beweist eine Eintragung in einem Konversationsbuch von 1818: »Können Sie mir keinen Schneider rekommandieren? Der meinige ist ein Esel. Dieser Frack gleicht einem Sack, und ich sehe darin aus, als ob ich ihn gestohlen hätte.«
In den Konzerten und in der Gesellschaft müssen wir uns Beethoven so vorstellen, wie der bekannte Klaviervirtuose Thalberg ihn 1824 gesehen haben will: in schwarzem Frack, weißer Weste und Halsbinde, kurzen schwarzen Beinkleidern aus Satin, schwarzen seidenen Strümpfen und Schnallenschuhen. Manche seiner Freunde mochten freilich entsetzt sein, wenn sie erlebten, daß Beethoven, der zum gemeinsamen Spaziergang ganz nett und sauber, ja elegant in Baden erschien, plötzlich seinen schwarzen Frack auszog, ihn am Stock auf dem Rücken trug und bloßärmelig wanderte.
Zu Hause bei der Arbeit trug er einen einfachen grauen Morgenanzug oder einen langen geblümten Zeugschlafrock, wenn er es nicht vorzog, es sich bequem zu machen und bei seiner völligen Unbekümmertheit den Besucher dann sehr sorglos bekleidet zu empfangen. So kommt es, daß wir von Franz Liszt hören, Beethoven sei ihm bei seinem ersten Besuch wie Robinson Crusoe erschienen, da er eine Jacke von langhaarigem, dunkelgrauen Zeug und gleiche Beinkleider angehabt habe.
Als Kopfbedeckung liebte Beethoven einen niedrigen Zylinder, doch nahm er im Sommer auch einen Strohhut und gern einen breitkrempigen Filzhut. Diesen Filzhut und den Rock Beethovens, den er auf der Straße trug, hat Gerhard v. Breuning in seinem »Schwarzspanierhause« ergötzlich geschildert: »Der damals übliche Filzhut, den er beim Nachhausekommen, wenn auch

von Regen triefend, nur nach leichtem Ausschwenken (eine Gewohnheit, die er auch wohl bei uns unbekümmert um alle Zimmereinrichtung übte), über die oberste Spitze des Kleiderstockes schlug, hatte infolgedessen in seinem Deckel die Ebene verloren und war davon gewölbt nach oben ausgedehnt. Vor wie nach dem Regen nur selten oder gar nicht gebürstet, hatte der Hut ein bleibend verfilztes Aussehen. Dazu trug er ihn nach Tunlichkeit aus dem Gesichte heraus, um die Stirn frei zu haben, während beiderseits die grauen, wirren Haare, ›nicht kraus, nicht starr, sondern ein Gemisch von allem‹ nach außen flogen. Durch das Aufsetzen und Tragen des Hutes weit aus dem Gesichte nach hinten bei hochgetragenem Kopfe aber kam die rückwärtige Krempe in Kollision mit dem damals sehr hoch zum Hinterhaupt ragenden Rockkragen, was der Krempe eine nach aufwärts gestülpte Form gab, den Rockkragen aber durch die beständige Berührung mit der Krempe abgeschabt erscheinen ließ . . .
Die beiden ungeknöpften Rockflügel, zumal jene des blauen Frackes mit Messingknöpfen, schlugen sich nach außen, besonders beim Gehen gegen den Wind, um die Arme um; ebenso flogen die beiden langen Zipfel des um den breit umgeschlagenen Hemdkragen geknüpften weißen Halstuches je nach außen. Die Doppellorgnette, die er seiner Kurzsichtigkeit wegen trug, hing lose herab. Die Schöße des Rockes aber waren ziemlich schwer beladen; denn außer dem oftmals hervorhängenden Taschentuche stak darin ein durchaus nicht dünnes, zusammengefaltetes Quartnotennotizheft, dann noch ein Oktavkonversationsheft nebst dickem Zimmermannsbleistift, diese zum Verkehr mit den begegnenden Freunden und Bekannten, und in früherer Zeit, solange es noch half, das Hörrohr. Das Gewicht des Notenheftes verlängerte den einen Schoß bedeutend, und außerdem zeigte sich die Tasche, da er Noten- und Konversationsheft häufig mit der Hand derselben Seite herauszog, nach außen gekehrt.«
Eine kleine Erzählung aus dem Jahre 1822 oder 1823 möge noch zeigen, was Beethoven passieren konnte, wenn er plötzlich sein Heim und seine Arbeit verließ, um einen Spaziergang zu machen und, in seine Gedanken vertieft, Zeit und Raum vergaß.
Der Polizeikommissar des Vororts Wiener-Neustadt saß eines Abends mit mehreren seiner Freunde behaglich beim Abendessen im Wirtshausgarten »Zum Schleifer«. Es war schon ziemlich spät und dunkel. Da erschien plötzlich ein Polizeidiener vor dem Kommissar und meldete, daß man jemand festgenommen habe, der sich ungebärdig anstelle und fortwährend schreie, er sei Beethoven. Der Verhaftete sei aber ganz offenbar ein Lump; er sei mit einem alten, schäbigen Rock bekleidet, besitze keinen Hut, keine Ausweispapiere usw. Der Kommissar ließ sich durch die Meldung in seiner gemütlichen Unterhaltung kaum stören. Er befahl, den Mann bis zum nächsten Tage in Haft zu behalten; dann wolle er ihn vernehmen.

Um einhalbelf Uhr ging der Kommissar nach Hause und legte sich zu Bett. Aber er sollte noch nicht zur Ruhe kommen. Er wurde aus seinem ersten Schlummer herausgerissen durch die Meldung, daß der Verhaftete durchaus nicht zur Ruhe zu bringen sei; er tobe und lärme über die Maßen. Wohl oder übel mußte sich der Kommissar also nun doch dazu bequemen, noch in der Nacht den Gefangenen zu vernehmen. Das war keine leichte Aufgabe. Schließlich verlangte der Aufgebrachte, daß man den Musikdirektor von Wiener-Neustadt, Herzog, rufe und herbringe. Der sei ihm bekannt und könne bekunden, daß er wirklich Beethoven sei. Herzog kam, sah den Mann und rief: »Das ist Beethoven!« Er nahm ihn dann sofort mit in seine Wohnung. Dort erfuhr er von Beethoven die Geschichte des Tages. Er hatte morgens in seinem alten Rock, ohne Hut, sich zu einem kleinen Spaziergang aufgemacht. Völlig in Gedanken versunken, hatte er nicht auf Zeit und Weg geachtet, war immer weiter gegangen und schließlich abends hungrig, müde und staubbedeckt in Wiener-Neustadt angekommen, ohne daß er wußte, wo er war. Er hatte in die Fenster einiger Häuser hineingeschaut, wo man schon Licht anzündete, und die Polizei, die ihn für einen Bettler hielt, hatte sich seiner bemächtigt, trotzdem er versicherte, er sei Beethoven. Der biedere Wächter hatte ihn angefahren: »Warum nit gar! A Lump sind Sie! So sieht der Beethoven nit aus.«
Am anderen Morgen kam der Bürgermeister von Wiener-Neustadt zu Herzog, um Beethoven um Entschuldigung zu bitten. Herzog versah Beethoven mit anständiger Kleidung, und im Magistratsstaatswagen ließ der Bürgermeister ihn nach Baden zurückfahren, wo er damals weilte.

ENGELBERT HUMPERDINCK ALS BEETHOVEN-FORSCHER

VON

MAX FRIEDLAENDER-BERLIN

Wer jemals mit Humperdinck in nähere Berührung kam, ließ sich nicht durch den äußeren Schein seiner Verschlossenheit, Schweigsamkeit, Teilnahmlosigkeit täuschen, sondern spürte, wie dieses mehr in höheren Sphären als auf der Erde weilende Künstlerhaupt, das so ernst, oft finster dreinblickte, doch einem warm fühlenden, echten und rechten Humoristen eignete. Mit beiden Füßen stand Humperdinck auf der »festen, wohlgegründeten Erde«; er verfolgte mit größtem Interesse alles, was um ihn her vorging, und nichts bereitete ihm mehr Vergnügen, als seinen Bekannten gegenüber harmlose Eulenspiegeleien zu vollführen.
Lange ehe ich dies wußte, erhielt ich einen Brief des Meisters in Beantwortung

eines Aufsatzes über seinen Landsmann, den Dichterkomponisten August Wilhelm v. Zuccalmaglio, von dem ich nachweisen konnte, daß ihm teils die Texte, teils die Musik einiger unserer verbreitetsten Lieder zu verdanken sind, u. a.: »Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht«, »Die Blümelein, sie schlafen«, »Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus«, »Verstohlen geht der Mond auf«, »Die Sonne scheint nicht mehr«, »Dort in den Weiden steht ein Haus«, »Mein Mädel hat einen Rosenmund«, »Vergebliches Ständchen« (Guten Abend, mein Schatz). Das Schreiben lautet:

Berlin-Wannsee, 14. 7. 1919.

Lieber verehrter Freund und Geheimer Rat!

Mit Ihrer Schrift über Zuccalmaglio und das deutsche Volkslied haben Sie mir eine große Freude bereitet, mehr als Sie vielleicht ahnen! Zu einer Zeit, in der unser schönes Rheinland in Gefahr schwebt, uns entrissen oder wenigstens entfremdet zu werden, kommt dieses Heft gerade im rechten Augenblick, um den Zusammenhang mit dem deutschen Mutterlande, bevor er gelockert ist, auf den Schwingen des Liedes aufs neue zu befestigen und vor Zerreißung zu bewahren. Für mich und für alle, denen das Deutschtum unseres Rheines Herzenssache ist, haben Sie mit Ihrer Arbeit Anspruch auf immerwährende Dankbarkeit erworben! Mich als Sohn des bergischen Landes interessiert auch ganz besonders, was Sie über das Werk und die Lebensschicksale Zuccalmaglios zu berichten wissen, den ich in jungen Jahren (1871) kennen zu lernen das Vergnügen hatte. Sind Sie dessen sicher, daß er, wie Sie Seite 6 berichten, im Jahre 1867 gestorben ist? Als ich ihn kennen lernte, es war bei einer Kulturkampfrede in Siegburg, schien er mir ganz und gar nicht tot, sondern recht lebendig und frisch in seinem weißen Vollbart, der so gut zu dem »alten Fuhrmann« paßte, wie er sich selbst zu nennen pflegte.
Seite 21 Ihres Aufsatzes finde ich die interessante Mitteilung, daß Zuccalmaglio dem B-dur-Thema aus dem Septett von Beethoven einen neuen Volksliedtext (»Ach Schiffer, lieber Schiffer«) untergelegt habe, um es so als »rheinisches Volkslied« einzuschwärzen. Meiner Ansicht nach hätte Z. seine Muse zu diesem Zweck nicht zu bemühen brauchen, da kein Geringerer als Beethoven selbst für eine Textunterlage gesorgt hat, wie sie schöner und passender nicht gedacht werden kann. Es ist bekannt, daß Goethe, als er mit Beethoven in Marienbad zusammentraf, diesem sein »Bundeslied« überreichte mit dem Ersuchen, hierzu eine passende Weise zu erfinden. Diesen Auftrag führte der Tondichter mit dem größten Vergnügen aus und sandte bereits am folgenden Tage die fertige Komposition nebst einem verbindlichen Schreiben dem Dichterfürsten. Aber mochte diesem nun die Melodie zu »modern« oder gar »extravagant« für sein Empfinden erscheinen, genug, man hat nichts von diesem kongenialen Zusammenwirken gehört, und die schöne Melodie wäre auf ewig ungehört verschollen, hätte nicht Beethoven selbst für ihre Erhaltung

gesorgt, indem er sie samt einer Reihe herrlicher Variationen seinem berühmten Septett in Es-dur einverleibte. Glücklicherweise gehört auch das »Bundeslied« selbst nicht zu den verlorenen Sachen. Ich fand es zufälligerweise bei einem Besuch im Beethoven-Hause zu Bonn, wo ich nicht zögerte, mir eine Abschrift davon zu nehmen, die ich nunmehr als Gegengabe Ihnen zu Füßen lege. Bitte lassen Sie das schöne Lied einmal in einer Probe von Ihren Studenten durchsingen; ich bin überzeugt, daß die letzteren stolz darauf sein werden, eine Beethoven-Uraufführung zu bewerkstelligen und auf diese Weise dem deutschen Volk ein neues Lied eines unserer erhabensten Geister zu schenken.
Verzeihen Sie, lieber Herr Geheimrat, daß ich Ihre kostbare Zeit mit diesem Nachtrag heute in Anspruch nehme.
Seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrem

treu ergebenen

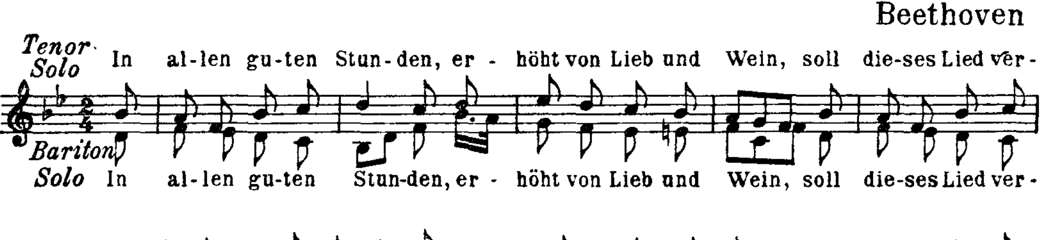
E. Humperdinck
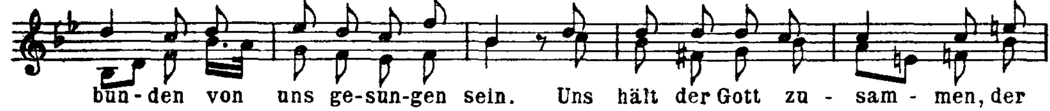
Die von Humperdinck geschriebene Musikeinlage hat den folgenden Wortlaut:

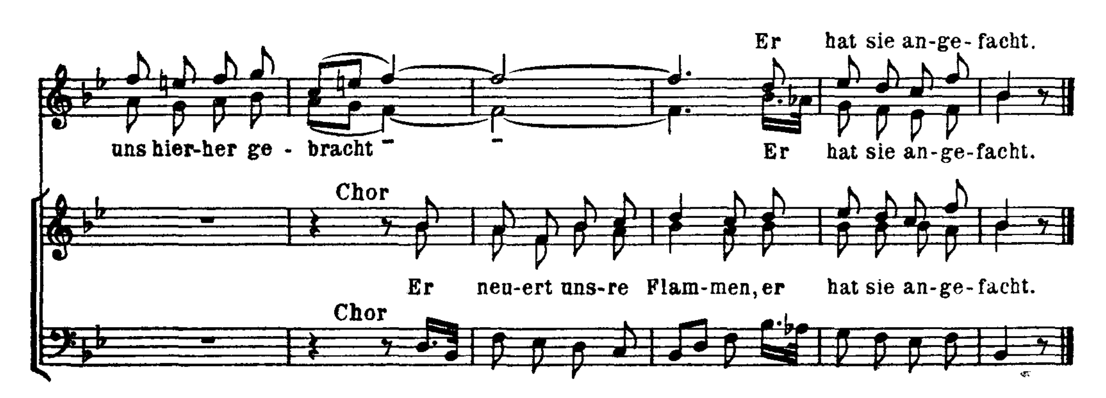
Bundeslied

GOETHE

Beethoven
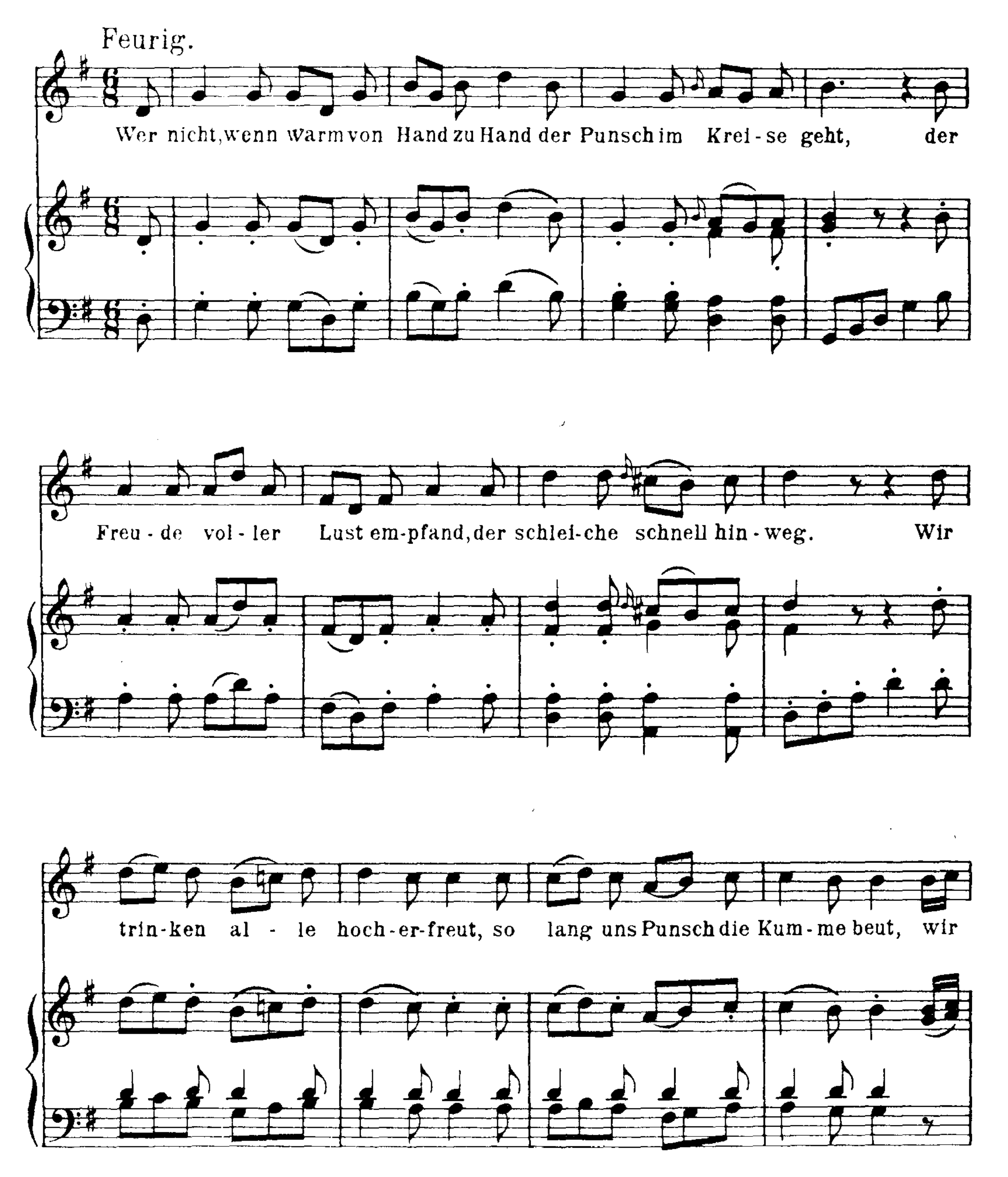






Für richtige Abschrift: Engelbert Humperdinck, Wannsee 1919.
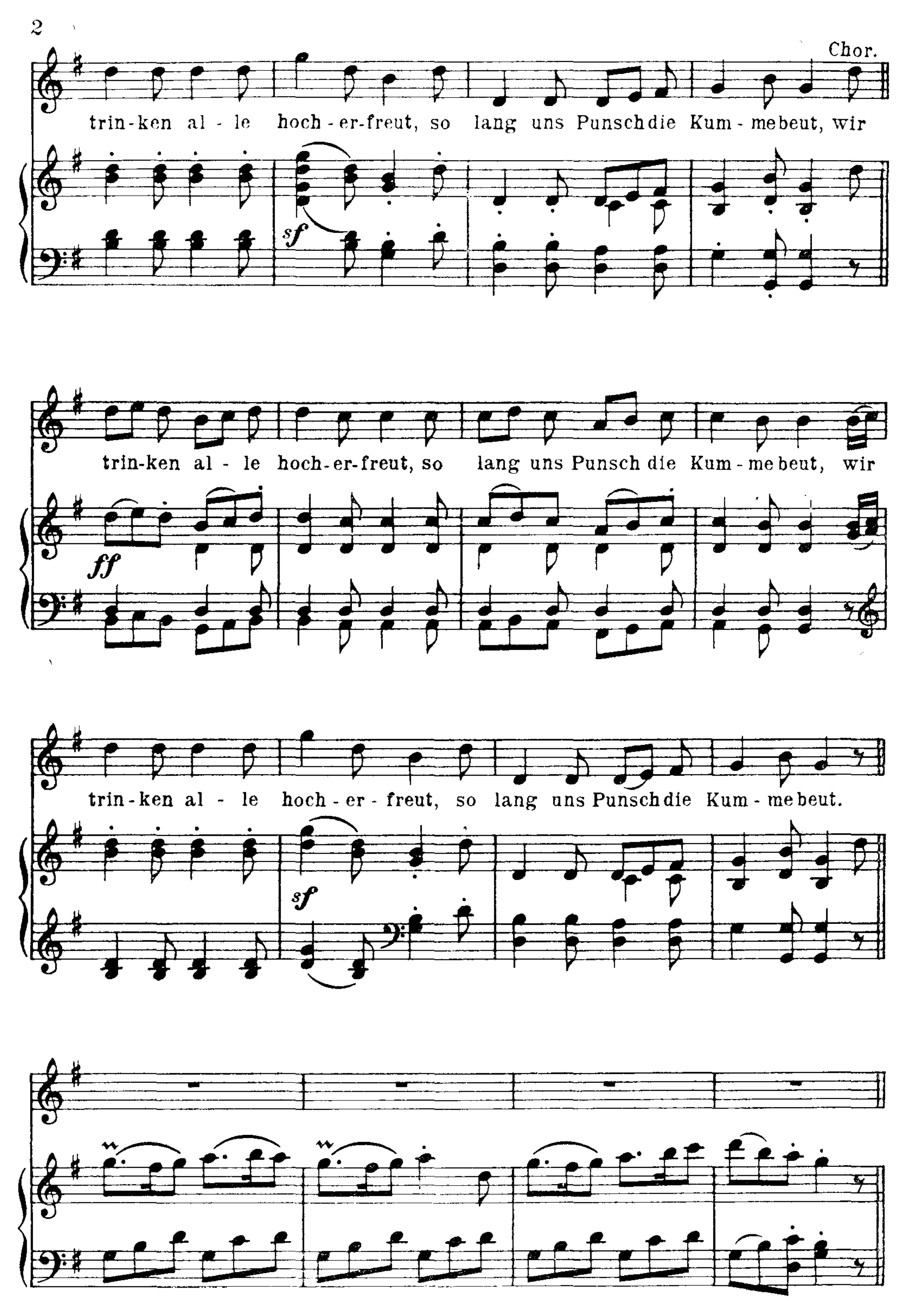
PUNSCH-LIED

von

BEETHOVEN



Aus „Der junge Beethoven" von Ludwig Schiedermair; Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.



„bey der 2ten 5ten 6ten und 7ten Strophe wird das Chor ausgelassen, bis wo der Strich ein Ende nimmt und das kleine ritornell anhebt, welches bey jeder Strophe wiederholt wird."

Auf diesen sehr liebenswürdigen Versuch einer Mystifikation wollte ich Gleiches mit Gleichem vergelten, wenn ich es auch nicht in so geistreicher Weise zu tun vermochte, wie Humperdinck. Ich antwortete ihm:

Berlin, 15. Juli 1919.

Verehrter Meister und Freund!

Ihre lieben Zeilen vom 14. haben mich freudig erregt. Lassen Sie mich Ihnen herzlich danken, nicht nur für die freundliche Aufnahme meines letzten Aufsatzes, sondern auch für die reichen Belehrungen, die Ihre Zeilen bieten.
Sehr interessant ist die Tatsache, daß Sie Zuccalmaglio im Jahre 1871 kennen gelernt haben. Aus allen Biographien Zuccalmaglios, die ich in der Fußnote auf S. 4 meines Aufsatzes angegeben habe, geht hervor, daß Z. am 23. März 1869 gestorben ist. Die Bestattung fand, wie ich aus dem mir vorliegenden Zeitungsmaterial ersehe, am 26. März 1869 statt. Auch die Zahl der Kränze und deren Spender sind in Zeitungen vom März 69 vermerkt. Da Sie nun Zuccalmaglio im Jahre 1871 gesprochen haben, hat Z., der stets den Schelm im Nacken hatte, sich damals verstellt und nur vorgegeben, noch unter den Lebenden zu wandeln. Solch ein Streich ist dem Schalksnarren wohl zuzutrauen!
Im höchsten Grade überraschend und erfreulich ist Ihre Entdeckung der neuen Beethoven-Komposition. Lassen Sie mich Sie aufrichtig beglückwünschen und Ihnen nicht verhehlen, daß ich ein wenig Neid verspüre. Von wie wenigen hervorragenden Komponisten weiß die Musikgeschichte zu berichten, die gleich Ihnen den schaffenden Meister mit dem tiefgründigen *Forscher* verbanden! Ihr Fund ist um so wichtiger, als er aufs neue beweist, wie gern sich die beiden erlauchten Geister: Beethoven und Goethe einander gesellten. Und wie prächtig passen die Worte zu der uns aus dem Septett vertrauten Weise; selbst die seltsamen Verse der vierten Strophe des »Bundesliedes«, die man Goethe kaum zutrauen sollte, nämlich:

»Durch Grillen nicht gedränget,
Verknickt sich keine Lust;
Durch Zieren nicht geenget,
Schlägt freier unsre Brust«

werden durch die Verbindung mit Beethovens Melodie förmlich geadelt. — Fast wären mir abgehärtetem skeptischen Philologen einige Zweifel an der Echtheit aufgestoßen, nämlich bei dem Gedanken daran, daß Goethe aus dem reichen Schatze seiner Lyrik dem von ihm so hochgeschätzten Beethoven gerade ein so überaus einfaches, schon fast 50 Jahre früher gedichtetes Gelegenheitswerk wie das »Bundeslied« (bekanntlich ein Hochzeitslied) übergeben haben sollte. Außerdem denkt unsereiner daran, daß Beethoven diese Verse 1822 in anderer Komposition herausgab, und zwar als op. 122 »für zwei Solo- und drei Chorstimmen, mit Begleitung von zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern« (Mainz, bei Schott); die von Ihnen zitierte Melodie

aus dem Septett aber war 22 Jahre *vor* Goethes Aufenthalt in Marienbad schon veröffentlicht.

Aber wie außerordentlich pedantisch wäre doch angesichts Ihrer Autorität eine solche Anzweifelung der Echtheit, vielmehr werden sich mit mir gewiß alle Goethe-Freunde freuen, durch Sie darüber belehrt zu werden, daß Goethe am Abend seines Lebens mit Beethoven noch in *Marienbad* zusammen war, während bisher nur bekannt war, daß sie sich 11 Jahre früher in Teplitz und Karlsbad trafen.

Also auch um die große Gemeinde der Goethe-Verehrer haben Sie sich durch Ihren wertvollen Fund verdient gemacht.

Zu meiner Freude bin ich imstande, Ihre Gabe durch eine ähnliche zu erwidern. Vor einigen Wochen arbeitete ich im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv, um die Herausgabe des Musiknachlasses der beiden Dichter vorzubereiten. Da fiel mir der ungewöhnliche Umfang des Einbandes von Schillers Privatexemplar seiner Gedichte auf. Als ich die Pappe sorgfältig abtastete und an ihr ein wenig rüttelte, fiel aus dem oberen Deckel ein altes verschlissenes, verstaubtes Blatt mit einer Handschrift heraus, in der ich zu meiner unbeschreiblichen Freude die teuren Züge Schillers erkannte. Ich eilte, die Verse, die sich bei näherer Betrachtung als überaus wertvoll und ergreifend darstellten, heimlich abzuschreiben. Bisher hütete ich den Schatz sorgfältig, Ihnen gegenüber aber möchte ich nicht mit ihm zurückhalten, und ich bitte Sie nur, das Gedicht ebenso diskret aufzubewahren, wie ich es mit Ihrem Beethoven-Goethe-Funde tun werde.

Mit herzlichen Grüßen und Huldigung von Haus zu Haus

Ihr getreuer

Max Friedlaender

Schillers Gedicht:

Rauschend in den Katarakt der Wonne,
Wogt die unbekannte Sonne
Des Verlustes seelenvoll dahin;
Ew'ge Harmonieen wallen über,
In die bodenlosen Freudenzüber
Schöpft der Menschen Danaidensinn.
Keine Hoffnung adelt ihren Schaden,
Auch der Glückliche fühlt sich beladen,
Und den Stachel in der eignen Brust
Sinkt er abwärts krank und schuldbewußt.

Durch's Getümmel ausgebrannter Krater
Schleicht der Würde schwergeprüfter Vater
Zu dem Traum des wandelnden Geschlechts;
Der Vergeltung Antwort grüßt die Klage
Und es schwankt die umgekehrte Wage
In den Ausdruck eines toten Rechts.
Ungeläutert aus den Wirklichkeiten
Siehst du das Verhängnis rückwärts schreiten;
In der stillverbissnen Schranke starrt
Schon die Zukunft durch die Gegenwart.

Einstens aber labt den Adamiden
Der Erkenntnis trauter Seelenfrieden,
Und das Urteil bricht sich ab den Zahn;
Jenseits flüstert heimliche Geberde,
Auf der kummerlosen Vatererde
Schweigt der ungerührte Wahn.
Welten lodern und Begierden schlummern,
Hermes selber nimmt sich einen krummern,
Einen minder starren Todesstab
In die schatt'ge Unterwelt hinab.

Für getreue Abschrift nach Rudolph Rodt: M. F.

K R I T I K

NEUE BEETHOVENIANA

NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH, begründet und herausgegeben von *Adolf Sandberger*. Erster Jahrgang. Verlag: Benno Filser, Augsburg 1924.

Von den Jahrbüchern, die dem Andenken Bachs, Mozarts, Glucks, Beethovens und Wagners gewidmet waren, haben sich auf die Dauer leider nur die der ersten beiden halten können. Das nur zweimal erschienene Frimmelsche Beethoven-Jahrbuch feiert nun unter obigem Titel und unter Leitung Adolf Sandbergers, dem die Beethoven-Forschung bekanntlich schon viele wertvolle Beiträge verdankt, seine Auferstehung. Es sei freudig bewillkommnet. Bei dieser kurzen Anzeige des ersten Jahrgangs, die natürlich nicht jeden einzelnen Aufsatz ausführlich kritisch behandeln kann, soll gleich im voraus besonders betont werden, daß sein Inhalt keineswegs nur die Sonderforschung, sondern zum größten Teil auch weitere musikfreundliche Kreise ernster Einstellung angeht. Diese seien zumal auf Waltershausens ausgezeichnete Arbeit »Zur Dramaturgie des Fidelio« hingewiesen, die auch von keinem Opernspielleiter und -sänger übersehen werden darf, auf Frimmels Aufsatz »Beethoven als Gasthausbesucher in Wien«, der wieder viel Neues zur Wiener Stadtkunde im Hinblick auf den Meister bietet, ferner auf Alfred Lorenz' Untersuchung »Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroikasatze?«, deren an sich geistreiche Grundlagen — wie die seiner bekannten anderen Arbeiten — freilich noch mancherlei kritischen Staub aufwirbeln werden, dann auf den Neudruck von Imanuel Faißts umfangreicher Abhandlung »Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis auf K. Ph. Emanuel Bach«, die, obwohl heute in vielem natürlich überholt, nicht etwa nur deshalb verdienstlich zu nennen ist, weil sie — 1846/47 in der Mainzer »Caecilia« erschienen — den ersten ernst zu nehmenden Versuch auf ihrem Gebiete darstellt, sondern vor allem den Verfasser als einen praktisch und wissenschaftlich, für damals erstaunlich beschlagenen Kenner der Kompositionsgattung ausweist; nicht zuletzt aber auch auf den italienisch geschriebenen Beitrag »Die Beethoven-Kultur in Italien« von Guido Pannain, der sich als geschichtlicher Überblick über die Beethoven-Praxis und das Beethoven-Schrifttum des Landes gibt. Etwas besonderer Art, aber nicht weniger verdienstlich sind Heinrich Rietschs Mitteilungen »Aus Briefen Johanns van Beethoven« (besser Johann van Beethovens), des Apothekers und Gutsbesitzers, und die »Neuen Neefeiana« von Irmgard Leux, der Biographin des namhaftesten musikalischen Erziehers Jung-Beethovens in der Bonner Zeit. Die von Philipp Losch im Anschluß an die erste Auflage von Emerich Kastners Bibliotheca Beethoveniana (Leipzig, 1913) zusammengestellte »Beethoven-Literatur 1914 bis 1923« ist auch durch die kürzlich erschienene, von Th. v. Frimmel ergänzte zweite Auflage jenes Werkes keineswegs überflüssig geworden, da sie nach anderen Grundsätzen — nicht chronologisch nach den Erscheinungsjahren, sondern in systematischer Titelanordnung — bearbeitet ist. *Max Unger*

LUDWIG SCHIEDERMAIR: *Der junge Beethoven*. Mit zwanzig Kupferdrucktafeln und drei Faksimilebeilagen. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Als Hugo Riemann im Jahre 1915 die dritte Auflage des ersten Bandes von Thayer-Deiters' großem Beethoven-Werke herausgab, hatte er es, wie schon bei der Überarbeitung der übrigen Bände, nicht für seine Aufgabe gehalten, dazu selbst eingehende Quellenstudien zu betreiben, sondern sich lediglich darauf beschränkt, die leichter greifbaren Forschungsergebnisse und das Material, das ihm noch von seinen Vorgängern vorlag, einzuarbeiten. Schon damals war aber die Forschung, nicht zuletzt auch die der politischen Geschichte, gerade über Thayers Darstellung von Beethovens Bonner Jugendjahren ein ziemliches Stück hinausgewachsen, ganz abgesehen von den weiteren Fortschritten der Fachwissenschaft in der Erkenntnis des Jung-Beethovenschen Schaffens. Und schließlich ist, bei aller Hochschätzung der großartigen Leistung Thayers, doch festzustellen, daß ein Amerikaner, der er war, zum Verständnis deutscher Politik, deutscher Literatur und der vielen anderen Ausstrahlungen deutschen Geistes, die alle zur Erkenntnis der Wesensart des Tondichters beitragen, das Letzte nicht aufzubringen vermochte.

Auf solchen neuen Grundlagen ist nun Ludwig Schiedermairs Beethoven-Buch errichtet. Und man stellt dazu mit Vergnügen fest, daß der Verfasser einerseits selbst fleißige Quellenstudien besonders in Archiven und Bibliotheken

betrieben hat und deshalb allerhand neues — übersehenes und unbekanntes — Material wie Dokumente, Zeitungen und sonstige Druckschriften sowie Musikhandschriften und -drucke verwerten konnte, andererseits mancherlei Einzelheiten der Beethoven-Wissenschaft durch kritische Nachprüfung in ein neues Licht zu setzen vermochte, daß er es ferner zum erstenmal unternommen hat, das gesamte Schaffen des jungen Musikers, soweit man ihm heute überhaupt noch beikommen kann, zum Gegenstand umfassender und möglichst erschöpfender Untersuchungen zu machen. So erscheinen in wesentlich neuer Beleuchtung vor allem Beethovens Eltern, dann aber auch Eleonore v. Breuning in ihrer Stellung zu Beethoven (die Ansicht Schiedermairs, die eine erste große Liebe des Jünglings zu dem Mädchen vertritt, wird zwar wohl nicht unwidersprochen bleiben). Von den vielen mehr oder weniger wichtigen neu erforschten Einzelheiten sei nur hervorgehoben, daß Vater Johann van Beethoven Anfang März 1770, also dreiviertel Jahr vor der Geburt seines großen Sohnes, ein Angebot aus Lüttich erhielt, am dortigen Dom eine Stellung als Tenorist zu übernehmen. Im Falle der Annahme wäre Ludwig van Beethoven wohl in Lüttich zur Welt gekommen. Auf weitere Einzelheiten der äußeren Erzählung sei hier nicht weiter eingegangen, auch nicht auf einige Urteile des Verfassers, die der Ref. nicht unterschreibt; ein so umfangreiches Werk wie das vorliegende wird ja niemals ganz frei von kleinen Versehen und Fehlurteilen sein können. (Nur ein offenbarer Lapsus sei hier noch verbessert: Beethoven stand, als er Bonn für immer verließ [Anfang November 1792], nicht, wie es S. 239 heißt, vor seinem 23., sondern vor seinem 22. Geburtstag.) Im musikalischen Teil charakterisiert Schiedermair die Frühwerke Beethovens, legt ihre Zusammenhänge mit der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen dar und untersucht sie womöglich auf ihr Verhältnis zu seinem späteren Schaffen. Das geschieht alles in einer Weise, die die Person des Schreibers ganz hinter die Sache stellt und sich überall denkbarster Klarheit und Gepflegtheit des Stiles befleißigt. Dabei wird die Bedeutung der Bonner Jahre für die Entwicklung des Tondichters mehr und mehr offenbar.

So ist das Werk nicht nur eins für engere fachliche, sondern auch für weitere musikverständige Kreise geworden, um so mehr als es der Verlag in würdigster Weise herausgebracht hat: Mit vielen, zum Teil sonst noch nirgends veröffentlichten Bildern, mit drei Handschriftennachbildungen, darunter zwei Seiten aus Beethovens eigenhändigem Klavierauszuge zum Ritterballett, und mit zwei bisher noch ungedruckten Kompositionen des jungen Musikers — einem Punschlied und Bruchstück zu einem Violinkonzertsatz in C-dur — als Anhang. Es wird auf lange Jahre hinaus für die Erkenntnis des jungen Beethoven als Mensch und Künstler von grundlegender Bedeutung bleiben.

Max Unger

STEPHAN LEY: *Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten.* Verlag: Bruno Cassirer, Berlin.

Eine neue Biographie und ein neuer Typ zugleich. Stephan Ley hat manches Jahr darauf verwendet, diesem Zeichen des Andenkens an den Großmeister die schöne und noble Form zu geben, in der es uns in tadelloser Ausstattung vom Verlag vorgelegt wird. Was ist das Anziehende dieses Bandes? Beethovens Lebensablauf in Bildern, die von der Wiege bis zum Grabe das irdische Walten und Wandeln des Meisters dokumentarisch belegen. Den Ton legt Ley auf das »Authentische« dieses Bilderapparates. Es ist ihm geglückt, zu den Quellen zu steigen; wir begegnen nirgends einer Reproduktion nach einer schon vorhandenen Druckvorlage. Jede der 150 Tafeln beruht auf einer photographischen Neuaufnahme vom Original, mögen diese nun Stadt-, Landschafts-, Haus- oder Zimmeraufnahmen betreffen, mögen sie uns Zeitgenossen, Gönner, Freunde oder Freundinnen vorstellen, Faksimiles von Titeln, Noten, Briefen, Konzertanzeigen oder endlich die Klavier- und Streichinstrumente neben Hörrohr, Schreibtischutensilien, Leuchter, Besuchskarten, Petschaft, Briefbeschwerer, Siegelabdrücken und vielem anderen, für uns durch die Benutzung des Genius Geheiligten zeigen: Alles geht auf das Original zurück. Manch mühsamer Weg wurde vom Autor beschritten, manche Tür blieb ihm verschlossen. Die großen Sammlungen aber gaben bereitwilligst. Das Werk hätte drei- bis fünfmal so umfangreich ausfallen, es hätte dieses und jenes Blatt durch ein wichtigeres ausgewechselt, es hätte durch wirklich bisher unbekannt gebliebene Dokumente noch vermehrt werden können (denn dem Eingeweihten ist das meiste vertraut, und gerade die Leser der »Musik« sind mit Bildern von Beethoven und aus seinem Kreis nicht kärglich bedacht worden) — das uns vorliegende Buch wird selbst dem Kenner noch manches zu sagen haben.

Denn Ley gibt kein blankes Bilderbuch, er belegt jede Abbildung durch ein längeres Zitat, bei dessen Auswahl er sich gleichfalls der Originale und nur solcher aus Beethovens Zeiten bzw. aus den authentischen Quellen bediente. Daß Wegeler, Ries, Fischer, Neefe, Schindler, Rellstab, Seyfried, Breuning, Castelli, Holz, Czerny, ja Goethe und Grillparzer die Wortführer sind, versteht sich am Rande. Daneben finden sich Berichte aus Zeitungen, Stammbucheintragungen, Briefstellen, Vertragsexzerpte, Memoirenbruchstücke u. v. a. — kurz die Zeitgeschichte in ihren kulturell wichtigsten und maßgebendsten Zeugnissen für des Meisters Größe, sein Schaffen und seinen Charakter. Ein eifrig und erfolgreich spürender Geist hat uns dies Buch*) beschert, dem kein ernster Musikfreund seinen Dank vorenthalten kann. *Richard Wanderer*

FRIEDRICH KERST: *Die Erinnerungen an Beethoven*. Gesammelt und herausgegeben von *Friedrich Kerst*. Zwei Bände. Zweite Auflage mit 25 Bildnissen. Verlag: Julius Hoffmann, Stuttgart.

Als vor etwa zwölf Jahren die erste Auflage dieser Erinnerungen an Beethoven erschienen waren, fanden sie verdiente Anerkennung und weite Verbreitung. Das Buch ging in bezug auf Vollständigkeit weit über den früheren Anlauf auf derselben Bahn hinaus, den Ludwig Nohl in seinem Buch »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen« schon 1877 genommen hatte. Auch in bezug auf die Benutzung der Quellen vertraten die Kerstschen »Erinnerungen« in vielen Fällen einen erfreulichen Fortschritt. So auch die neue Auflage, die ungefähr in demselben Umfang, wie die erste, vor kurzem erschienen ist. Noch dazu sind einige Kleinigkeiten verbessert, so daß wohl jeder Beethoven-Freund diese Neuauflage mit freudiger Anerkennung aufnehmen darf. Zu den Bildnissen in der ersten Auflage sind einige weitere hinzugefügt worden, die in vornehmer Nachbildung, wie sie die Verlagshandlung dankenswerterweise hat herstellen lassen, dem Kerstschen Buch ohne Zweifel zur Zierde gereichen. Die Büste Beethovens, die aus dem Besitz Louis Kochs in Frankfurt a. M. abgebildet ist und schon in der ersten Auflage enthalten war, ist übrigens kein Originalporträt Beethovens und lange erst nach Beethovens Ableben entstanden. Kerst vermutete, daß sie von G. Schierholz sei, gibt aber keine näheren Anhaltspunkte. — Der Steindruck von F. Dürck nach Josef Stielers Gemälde ist kein »Stich«, wie es in der Unterschrift der Abbildung heißt. Der Stecher nach Waldmüllers Brustbild ist durch ein ähnliches Versehen als L. Sichtung statt L. Sichling auf die Nachbildung gekommen. Diese kleinen Mängel werden sicher von den wenigsten bemerkt und können neben der Korrektheit des Buchtextes gar nicht als irgendwie belangreich gelten. Kleine Verwirrungen ähnlicher Art kommen in den besten Druckereien vor und können auf keinen Fall dem Autor zur Last fallen. Die Abbildung der guten Kleinschen Maske von 1812 ist aus der ersten Auflage wiederholt. Sie ist für die Vorstellung von Beethovens Antlitz wichtig und daher auch in der zweiten Auflage willkommen. *Theodor Frimmel*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das auf der ersten Tafel wiedergegebene, bisher *unveröffentlichte Beethoven-Bildnis* ist ein nichtsigniertes Ölgemälde, das aller Wahrscheinlichkeit nach aus den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts stammt. Nach dem Urteil berufener Kenner der Maltechnik, wie auch der Beethoven-Ikonographie zufolge ist es als eine selbständige und reife Arbeit anzusehen, die eine so feine künstlerische und persönliche Note besitzt, daß die sichere Feststellung des Urhebers wie der Datierung wünschenswert wäre. Über die Herkunft ist nur bekannt, daß es kurz nach dem Ausbruch des Weltkrieges dem jetzigen Besitzer gelang, das Gemälde bei einem kleinen Berliner Antiquar just in dem Augenblick zu erwerben, als dieser es in seine Auslage stellen wollte. Wir veröffentlichen die interessante Darstellung Beethovens, um durch ihre Verbreitung das Dunkel der Herkunft auflichten zu helfen. Der Besitzer, Herr Wolfgang Micheli, Berlin W 15, Fasanenstr. 37, ist gern bereit, das Bild Fachleuten und Kennern auf vorherige schriftliche Mitteilung zwecks Besichtigung zugängig zu machen.

Das neue *Beethoven-Denkmal von Francesco Jerace in Neapel* zeigt überraschende Momente durch die geistreiche Haltung des Dargestellten, der, hinter einem Felsen sitzend, eine Körperdrehung vornimmt, um in freies Land zu schauen; er hängt dabei einem Gedanken nach,

*) Der Liebenswürdigkeit des Verlages verdanken wir die Erlaubnis zur Wiedergabe von sechs Abbildungen, die der Leser unter den Beilagen des Heftes findet.

den er eben zu Papier gebracht hat oder bringen will. Es liegt romanischer Impuls in dieser Auffassung, die Temperament mit Entspannung, Augenblicksbewegung mit Versonnenheit verschmilzt. Keineswegs ist Beethoven auf den schönen Mann frisiert, denn auch diesem Bildwerk liegt für die Maße des Hauptes die Kleinsche Maske zugrunde. Wie dankbar müssen wir Beethoven sein, daß er im 42. Lebensjahr einem sonst weiter kaum bemerkten Bildhauer erlaubte, seine Gesichtsmaske abzunehmen. Keinem der uns überlieferten, nach dem lebenden Modell gefertigten Gemälde trauen wir völlige Echtheit der Ähnlichkeit zu. Allein die Maske von 1812 gibt das untrügliche wahre Abbild, das auch aus der von sprühendem Leben erfüllten Impression Jeraces zu uns herübergrüßt. Dieses Bildwerk wurde vor mehr als 15 Jahren auf Veranlassung des Kunstmäzens Pagliara begonnen; es war in Venedig und Wien ausgestellt und erntete lebhafte Bewunderung. Buenos-Aires wollte es ankaufen, der Krieg machte den Plan zunichte. Seit Oktober 1925 schmückt es den Hof des Konservatoriums S. Pietro a Magella zu Neapel.

Auf *Peter Breuers Beethoven* hat Reinhold Begas das Wort geprägt: »Das Werk steht so hoch wie Beethovens Musik.« Die machtvolle Schöpfung, vor 22 Jahren entstanden und schon 1916 öffentlich gezeigt, fristet heute ein abseitiges Dasein im Garten der alten Kunstgewerbeschule in Berlin, schon teilweis zerbröckelt, weil es der fehlenden Geldmittel wegen vom Künstler bisher nur in Gips ausgeführt werden konnte. Schon einmal wurde für die Bearbeitung in Granit die erforderliche Summe öffentlich zu sammeln angestrebt. Dies geschah während der Inflationszeit — Plan und Geld sind zerronnen. Hat Berlin nicht die Ehrenpflicht, zum hundertsten Todestage Beethovens dieses Meisterwerk der Reichshauptstadt zu stiften? Zumal der Genius in dem schwächlichen Siemeringschen Denkmal am Goldfischteich, auf dem er mit Haydn und Mozart so unglücklich zusammen gekoppelt ist, bildnerisch allzu trostlos weggekommen ist. Breuers Bildwerk ist der Triumph der monumentalen Fläche. Nichts mehr von jenen kunstgewerblichen Zutaten, von denen auch Max Klinger sein Denkmal nicht freizuhalten vermochte. Ludwig Sternaux sagte über Breuers großartige Leistung: »Die Erfüllung eines künstlerischen Stils, über den hinaus es kaum eine Möglichkeit gibt. Ein ungeheures Erlebnis schläft darin als schwerer Traum, des Winkes harrend und des tiefen Wortes, die es lösen. Dann ist es jäh bereit, durch tausend Hirne wie ein Schlag zu zucken.«

Dem Entgegenkommen des Berliner Kunstverlages Bruno Cassirer verdanken wir die Wiedergabe von sechs Abbildungen aus Stephan Leys »Beethovens Leben«, das auf Seite 456/57 dieses Heftes eine Würdigung findet. Von den beiden Notentiteln fällt der der *Drei Sonaten*, Kurfürst Maximilian Friedrich gewidmet, in die Frühzeit des Meisters. Das Original bewahrt die Staatsbibliothek in Berlin. Für das *Titelblatt der Pastorale* lieh die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die Vorlage. — *Die goldene Medaille*, die Frankreichs König Ludwig XVIII. durch einen »geflügelten Boten« (nach Schindler) dem Meister überbringen ließ, war der Subskriptionspreis für die Missa. Über diese Medaille, die 21 Louisdors wog, war der Beschenkte tief erfreut. Auch das *Diplom der Kgl. Schwedischen Akademie der Musik* nahm Beethoven nicht ohne Gleichmut entgegen. Im Maiheft 1824 der Konversationshefte steht ein angeregter Disput zwischen Schindler und Schuppanzigh, der die Bedeutung dieses Dokumentes ins Licht rückt. — Das *Briefchen an Freiherrn Pasqualati* ist nach Kalischer das siebentletzte Schreiben Beethovens. Das ohne Unterschrift belassene Billett lautet: »Verehrter Freund, Vielen Dank für ihre gestrige Speise, sie ist auch noch hinlänglich für heute — alle (?) Wildpret ist mir erlaubt, Kramets-Vögel meinte der Arzt, seyen gar sehr heilsam für mich — dies nur zur Nachricht, es braucht unterdeßen nicht heute zu seyen — verzeihen mein gedankenloses schreiben, ermüdet von Nachtwachen umarme ich und verehre ich Sie

als ihr mit
Hochachtung
ergebenster Freund«

Der letzte Wille, zugleich Beethovens letzte schriftliche Äußerung hat folgenden Wortlaut: »Mein Neffe Karl Soll allein-Erbe seyn, das Kapital meines Nachlaßes soll jedoch Seinen Natürlichen oder Testamentarischschen Erben zufallen. Wien am 23-März 1827 Ludwig van Beethoven«

Das *Punschlied* aus der Bonner Zeit wird in Ludwig Schiedermairs »Jungen Beethoven« (siehe Seite 434 und 456 dieses Heftes) behandelt und ist dort erstmalig zum Druck gelangt. Schlicht wie der Text ist die Komposition — auch ein Beethoven hat Lehr- und Gesellenjahre durchmachen müssen.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 21 (14. Januar 1926). — »Die Oper und diese Zeit« von *Egon Wellesz*. »Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, welche Art der Oper für diese Zeit Berechtigung habe, so möchte ich sie dahin beantworten, daß jede Oper, in der es dem Komponisten gelungen ist, die Figuren des Dramas durch das Medium der Musik künstlerisch zur Gestalt zu erheben, als bedeutsam angesehen werden muß.«

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 15 (20. Januar 1926). — »Tanzideen und Ideentanz« von *Erik Reger*. — »Gustav Albert Lortzing« von *Heinz Michaelis*.

BERLINER TAGEBLATT (7. Januar 1926). — »Gottfried Keller und Richard Wagner« von *Amadeus Wackenroder*. — (21. Januar 1926). — »Die erste deutsche Oper« von *R. Mielsch*.

CÖTHENSCHE ZEITUNG (2. Januar 1926). — »Musikerprofile aus dem Cöthener Lande« von *Karl Demmel*.

DER REICHSBOTE (9. und 16. Januar 1926). — »Preußische Musik« von *Ludwig Plaß*.

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 6 (3. Januar 1926). — »Auf Bruckners Spur« von *Karl Anzengruber*. — (20. Januar 1926). — »Die Musik der Renaissance in Italien« von *I. Stepanow*.

FRÄNKISCHER KURIER Nr. 352 (20. Dezember 1925). — »Die große Wendung zur Anerkennung Bruckners« von *Karl Grunsky*. — (22. Januar 1926). »Irrtümer über Gluck« von *August Sieghardt*.

HALBERSTÄDTER ZEITUNG (1. Januar 1926). — »Tonwort und musikalisches Volksleben« von *Frank Bennedik*.

KIELER ZEITUNG (1. Januar 1926). — »Gedanken zur szenischen und musikalischen Neueinrichtung von Webers ›Oberon‹« von *Georg Hartmann*.

KÖLNISCHE ZEITUNG Nr. 43 (17. Januar 1926). — »Alte und neue Orgeln« von *Wagner*-Bonn.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (12. Januar 1926). — »Mittelalterliche Musik« von *Wilibald Gurlitt*.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG Nr. 11 und 12 (8. Januar 1926). — »Der Nürnberger Ratschreiber Lazarus Spengler und — Sixtus Beckmesser« von *Heinrich Putzo*.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (30. Dezember 1925). — »Gestaltung des Bühnenbildes von *Walter Riezler*. — (1. Januar 1926). — »Bach und kein Ende« von *Willi Schmid*. — (3. Januar 1926). — »Ein Schuldschein. Beitrag zur Lebensgeschichte Glucks« von *Paul Nettl*.

NEUES WIENER JOURNAL (1. Januar 1926). — »Schubert und Beethoven auf der Walze. Klassische Spieluhren« von *Otto Erich Deutsch*. — (9. Januar 1926). — »Schumanns Kinder. Das Schicksal einer Künstlerfamilie.« von *Ernst Decsey*. — (10. Januar 1926). — »Der Opernkomponist. Aus der Werkstatt Puccinis« von *Elsa Bienenfeld*.

PRAGER TAGEBLATT (20. Dezember 1925). — »Kann man Musik stenographieren?« von *A. Baresel*.

REGENSBURGER ANZEIGER (24. Dezember 1925). — »Musikkritiker, Künstler und Publikum« von *Erwin Kroll*.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (9. Januar 1926). — »Max Reger und die Hausmusik« von *H. Richard Greß*. — (12. Januar 1926). — »Wolf-Ferrari, ein Erneuerer der komischen Oper« von *Otto Erhardt*.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (7. Januar 1926). — »Christian Sinding« von *Alfred Goetze*.

VOSSISCHE ZEITUNG (25. Dezember 1925). — *Max Kirschstein* veröffentlicht zum erstenmal zwei Briefe Wagners an Meyerbeer aus der Pariser Zeit. — »Der Foxtrott. Eine musikalische Zeitbetrachtung« von *Adolf Weißmann*. »Amerika hat so Europa in einem vorher nie erlebten Schwächezustande überrascht.« — (2. Januar 1926). — »Zwei Briefe Mussorgskijs« von *Kurt v. Wolfurt*. — (10. Januar 1926). — »Der Untergang des Konzertpublikums« von *Siegfried Ochs*. »Die Katastrophe ist da, und sie wird in absehbarer Zeit nicht nur nicht verschwinden, sondern sicher noch an Umfang und Gewicht zunehmen.«

* * *

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./1—3 (Januar 1926, Berlin). — »Gegenwartsfragen musikalischer Volksbildung« von *Walter Abendroth*. Kritik an dem Wesen und der Form der heutigen musikalischen Jugendbewegung. — »Der 400jährige Palestrina« von *A. A. Knüppel*.

— »Hans v. Bülow in Leben und Wort« von *Adolf Diesterweg.* — »Wer hat die ›Führung‹?« von *Martin Friedland.* — »Die geplante Operngemeinschaft und der beigelegte Schillings-Konflikt« von *Paul Schwers.* »Denn wahrhaft erfreulich ist es, daß Berlin sich, dank der Tatkraft und der Kunstfreude des jetzigen Oberbürgermeisters, endlich seiner Mission als Kulturstadt bewußt geworden ist.« — »Methoden und Normen der Musikbetrachtung« von *Ludwig Unterholzner.* — »Bach als Formkünstler« von *Gerh. F. Wehle.* — »Engagementspolitik« von *Eugen Schmitz.*

BLÄTTER DER SINGAKADEMIE III/13 (Dezember 1925, Berlin). — »Lebt Bach in uns?« von *Felix Günther.* »Seit Bach ist Musik eine Angelegenheit des Eros.«

DAS ORCHESTER III/2 (Januar 1926, Berlin). — »Wozzek, Kleiber und die Berliner Staatsoper« von *Reinhold Scharnke.* »Ich kenne keinen Dirigenten, der diesem Manne (Kleiber) im Ausdeuten modernster Partituren überlegen wäre.«

DAS TAGHORN I/3 (Dezember 1925, Breslau). — »Die Krise des Breslauer Stadttheaters« von *Hermann Matzke.* — »Über Musik in den Sudetenländern« von *Paul Nettl.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG 24. Jahrg./Nr. 418 u. 419 (Januar 1926, Berlin). — »Zur Lehre vom musikalischen Vortrag« von *Karl Blessinger.* — »Die rhythmische Gymnastik« von *C. Keil.* Eine Entgegnung an Bode und Verteidigung der Methode Dalcroze. — »Der künstlerische Zusammenschluß innerhalb des R. D. T. M.« von *Artur Holde.*

DIE MUSIKANTENGILDE IV/1 (Januar 1926, Berlin). — »Jugend — Volk — Musik« von *Fritz Reusch.* »Wir suchen im Musizieren nicht mehr ästhetische Werte, sondern die gemeinschaftsbildende Kraft zu lösen, die aus dem Geiste eines schöpferischen Kreises erwachsen ist und wieder zu ihm hinstrebt.« — »Vom mehrstimmigen deutschen Liede aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts« von *Reinhold Heyden.*

DIE MUSIKWELT VI/1 (Januar 1926, Hamburg). — »Sinn und Bedeutung des Verbandgedankens im Musikleben« von *Hermann W. v. Waltershausen.* — »Verdi« von *Heinrich Chevalley.* — »Franz Liszt als Klavierpädagog und Jugenderzieher« von *Arthur Seidl.* — »Opernkunstwerk und Operntext« von *Rudolf Klütmann.* — »Weihnachtstage mit Hugo Wolf« von *Curt Böhmer.* Drei Briefe Wolfs werden mitgeteilt.

DIE PREMIERE I/3 (1925, Berlin). — »Rhythmus« von *Hanns Horkheimer.* — »Rhythmus des Rundfunks« von *Jo Lhermann.* — »Gedanken über Ferruccio Busoni« von *Carl Johann Perl.* Ein Brief Busonis an Hugo Leichtentritt wird veröffentlicht.

DIE STIMME XX/4 (Januar 1926, Berlin). — »Über die verschiedenen Unterrichtsmittel und -formen einiger Gesangsmethoden« von *Oskar Trommer.* — »Über Stellungen und Bewegungen des Kehlkopfes« von *Adolf Moll.* Die über dieses Thema erschienenen Schriften werden zusammengestellt und mit kritischen Bemerkungen versehen. »Die vollkommensten Untersuchungen lieferte Gutzmann« (Berlin 1908). — »Wie man Stimmkrisen überwindet« von *Albert Stier.* »Das Kreuz der deutschen Sangeskunst heißt heute immer noch: Mangel an sprachlicher Ausbildung!« — »Die Behandlung der ›Brummer‹« von *Theodor Cornelissen.*

HELLWEG V/51 (Dezember 1925, Essen). — »Rundfunk und musikalische Kultur« von *Karl Blessinger.*

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER MUSIKKRITIKER Nr. 15 (Dezember 1925, Frankfurt-Main). — »Zum Ausscheiden Paul Bekkers.« — »Rundfunk und Musikschriftstellerei« von *Arthur Seidl.* — »Musikkritiker und Rundfunk« von *Rudolf Cahn-Speyer.*

MODERNE WELT (Dezember 1925, Wien.) — Aus dem Inhalt des reichhaltigen Schubert-Sonderheftes (vgl. Echo der »Musik« XVIII/5) ist nachzutragen: *Wilhelm Furtwängler* bekennt sich zu Schubert mit den Worten: »Ich halte Schubert als Gesamterscheinung für das größte musikalische Genie, das nach Beethoven erstanden ist.« — *Otto Erich Deutsch* teilt Unbekanntes aus Schuberts Nachlaß mit: Ein »Lied in der Abwesenheit« und Walzer, Menuett und Ländler für Klavier.

MUSICA SACRA 56. Jahrg./1 (Januar 1926, Regensburg). — »Liturgie und Volk« von *Ambrosius Stock.* — »Das neue kanonische Gesetzbuch und die Kirchenmusik« von *Wilhelm Scherer.* — »Eine deutsche Singmesse« von *H. Lemacher.* Zur Messe von Joseph Haas. — »Beethovens Missa Solemnis«. Eine Einführung von »*einem Beethoven-Verehrer*«.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII/10 (Dezember 1925, Wien). — »Eine Oper ›Salambo‹ von Mussorgskij« von *Oskar v. Riesemann.* — »Alban Berg« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* — »Notizen zur jüngsten französischen Musik« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Bei Satie spielt

neben der musikalischen Form der literarische Inhalt eine große Rolle. Diese Eigenschaft ist typisch französisch. Jeder Franzose erliegt immer wieder der Freude am Anekdotischen, der Lust am Erzählen.« — »Vom Melos zur Pauke. Ein Konzert und ein Gespräch mit J. M. Hauer« von *Paul Stefan*. »Hauer weiß um die Gebärden, die Ursymbole der Tonkunst, sie sind die gleichen überall, die Ahnung einer großen Gemeinschaft spricht aus seiner Musik.«

NEUE MUSIKZEITUNG 47. Jahrg./7 u. 8 (Januar 1926, Stuttgart). — »Eine neue Epoche der Orgelmusik« von *Hermann Keller*. »Die Regersche Epoche in der Orgel ist auf allen Gebieten zu Ende, die neue Generation stellt neue Forderungen und zwar zunächst an sich selbst, sie sucht teils eine kühlere, klarere Gestaltung, als sie den chaotisch wogenden Phantasien Regers eigen ist, teils Anschluß an den romantischen religiösen Monumentalstil Bruckners.« Der Autor weist besonders auf Kaminski und Franz Schmidt hin. — »Balthasar Hartzer, genannt Resinarius« von *Bruno Weigl*. — »Giuseppe Verdi« von *Jos. M. H. Lossen-Freytag*. — »Stilprobleme der Verdi-Inszene« von *Siegfried Melchinger*. — »Vom ›Taktsinn‹ in der Musik« von *Wilhelm Heinitz*. — »Stimmen der Völker« von *Lothar Jansen*. Über die Lautabteilung an der preußischen Staatsbibliothek.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./2 u. 3 (Januar 1926, Berlin). — »Theaterausstellungen einst und jetzt« von *E. A.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK III/12 (Dezember 1925, Nürnberg). — »Wilhelm Rudnick« von *Karl Heymer*. — »Vom Gregorianischen Choral« von *Julio Goslar*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./1 (Januar 1926, Leipzig). — »Wie einige große Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind« von *Alfred Heuß*. »Denn eine echte Strophenmelodie bezieht ihre allgemeinen Kräfte und Säfte aus dem Ganzen, während sie ihre Physiognomie, ihre kompositorische Gestalt von dem speziellen Text erhält, in dem die musikalisch-produktive Seele des Tonsetzers sich entladet.« — »Paul Bekkers ›Wagner: Das Leben im Werke‹« von *Albert Wellek*. — »Romain Rolland und die deutsche Musik« von *Anna Maria Curtius*.

AUSLAND

DEUTSCH-BRASILIANISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG I/13—16 (September—November 1925, São Paulo). — »Das Klavier in der zeitgenössischen Musik« von *Heinrich Knoedt*. — »Über Goethes Vortragskunst« von *Alfred Brandt-Caspari*.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 65. Jahrg./28—31 (November/Dezember 1925, Zürich). — »Aus dem Wohltemperierten Klavier« von *J. Handschin*. — »Von englischer Musik« von *E. I.* — »Ein Vorgänger des Dichters Richard Wagner« von *Robert Hernried*. Der Verfasser verweist auf Friedrich Müllers Drama »Der Riese Rodan«.

DER AUFTAKT V/11—12 (Dezember 1925, Prag). — »Primitive und moderne Musik« von *Erwin Felber*. — »Von Hindemiths neuer Tonkunst« von *Arthur Seidl*. — »Anton Tomaschek« von *Bruno Weigl*.

THE SACKBUT VI/6 (Januar 1926, London). — »Die junge französische Schule« von *Henry Prunières*. »Es ist klar, daß jetzt, mehr als je, Vorsicht am Platze ist, damit man in der außergewöhnlichen Masse musikalischer Produktion, die sich um Paris zentralisiert, zwischen Echtem und Unechtem unterscheide. Alle drei Monate einmal hört man von einer neuen ›Gruppe‹, um nicht zu sagen, von einer neuen ›Schule‹, von der man sechs Monate später kein Wort mehr erfährt.« . . . »Ravel ist heute der bestausgerüstete Künstler, den wir gegen Strawinskij oder Schönberg in die Wagschale werfen können.« — »Pepys und die Musik« von *Anthony Clyne*. — »Wie wir Musik empfinden und fühlen« von *H. E. Wortham*. — »Wohin geht der Weg?« von *H. S. Gordon*. »Es gibt keine Vitalität im Londoner Musikleben, keine Überzeugung.«

LA REVUE MUSICALE VII/2 u. 3 (Dezember/Januar 1925/26, Paris). — Das Dezemberheft ist dem Andenken *Ernest Chaussons* (1855—1899) gewidmet, der, ein Schüler Massenets und César Francks, seiner Zeit viel zu früh mitten aus fruchtbarstem Schaffen heraus entrissen wurde. *Charles du Bos* schildert in blühender Sprache den Eindruck von Chaussons Musik. Über das Leben und die Werke selbst berichten *Gustave Samazeuilh*, *Maurice Boucher* und *Arthur Hoerée* (»Chausson und die französische Musik«). »Chausson hat niemals die Sucht nach Originalität an sich gehabt. Er besaß nicht die Eitelkeit des Schreibers, er kannte nicht ›die

Schrecken des Stils‹. Der Einfall allein ist ihm wichtig, und er spricht ihn auf die Art aus, die ihm die einfachste schien.« (Boucher). — Ein lebendiges Bild von der Entwicklung des französischen Impressionismus geben die hier zum erstenmal veröffentlichten *Briefe Chaussons:* Die Korrespondenz zwischen Debussy und Chausson, Briefe an Eugène Ysage, Vincent d'Indy, Paul Poujaud u. a. Eine besonders interessante Stelle aus einem Brief *Debussys* vom 2. Oktober 1893 sei im folgenden mitgeteilt: »Ich habe mich zu sehr beeilt, den Sieg von Pelléas und Mélisande zu verkünden; denn, nach einer durchwachten Nacht, einer solchen, die Rat schafft, habe ich mir eingestehen müssen, daß dies noch nichts Rechtes war. Das ähnelt dem Duett des Herrn Soundso, oder ich weiß nicht wem, und besonders das Gespenst des alten Klingsor, alias R. Wagner, erschien in der Wendung eines Taktes, ich zerriß also alles und bin auf die Suche nach einem Heilmittel mehr persönlichen Ausdrucks gegangen, ich bemühte mich, ebenso Pelléas wie Mélisande zu sein und habe die Musik hinter allen Schleiern gesucht, die sie selbst für ihre glühendsten Anbeter ausbreitet! Ich habe dabei etwas entdeckt, das Ihnen vielleicht gefallen wird, ob den andern, ist mir gleich; ich wandte, übrigens ganz spontan, ein Mittel an, das mir selten genug scheint, das ist ›le silence‹ (lachen Sie nicht), als eine Ausdruckskraft und vielleicht die einzige Art, die Emotion einer Phrase zur Geltung zu bringen; denn wenn Wagner sie benutzt hat, so tat er es, scheint es mir, nur auf eine ganz dramatische Weise ...« — »Georges Auric« von *Boris de Schloezer.* Eine Parallele zwischen Poulenc und Auric. — »Das pianistische Werk von César Franck« II von *Alfred Cortot.* — »Die Zeit und die Musik« von *Charles Koechlin.* Ein Musiker betrachtet von der Musik aus Zeit und Raum und kommt, ohne an Einsteins Theorien selbst zu rütteln, doch zu Einschränkungen ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit.

LE MENESTREL 87. Jahrg./Nr. 49—51 (Dezember 1925, Paris). — »Zur Jahrhundertfeier der ›Weißen Dame‹« von *René Brancour.* — »Ein Musiker aus Neapel am Hofe Ludwigs XVI. Die letzten Jahre des Gasparo Sacchini« von *J. G. Prod'homme.* Eine lesenswerte Studie über Sacchini, die uns die Pariser Opernverhältnisse zur Zeit der Gluckisten und Piccinisten schildert. Ein Nekrolog, der, von Piccini seinerzeit verfaßt, im »Journal de Paris« erschien, wird vom Verfasser mitgeteilt.

MUSICA D'OGGI VII/12 (Dezember 1925, Mailand). — »Rehabilitation des musikalischen Theaters in Italien« von *Alfredo Casella.* »Ich glaube deshalb, daß die große nachromantische Krise vor ihrem Ende steht.« — »Musikkritiker des 19. Jahrhunderts: Der Marchese d'Arcais« von *Alberto de Angelis.* — »Die musikalische Inspiration der finnländischen Volkspoesie« von *Piero Mezzadri.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXII/4 (Dezember 1925, Turin). — »Francesco Provenzale und die Lyrik seiner Zeit« von *Guido Pannain.* Ein wertvoller Beitrag zur italienischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. — »Die italienischen Frauen und die Musik« von *Arnaldo Bonaventura.* Eine Ergänzung des Aufsatzes »les femmes et la musique« von Brancour (im Septemberheft der R. M. I.). Der Autor nennt unter vielen anderen komponierenden Frauen besonders Francesca Caccini (geb. 1581 in Florenz), die Tochter des in der Musikgeschichte bekannten Verfassers der Nuove musiche, und Barbara Strozzi. — »Keltische Volkslieder« von *E. Adaïewsky.* Bemerkungen zur Sammlung H. Möllers. Der Verfasser empfiehlt die strenge, ruhige Form der Pentatonik der chromatischen Musik unserer nervösen Zeit als Heilmittel. — »Aus der Geschichte der Musik in Bologna im 17. Jahrhundert« von *Lodovico Fratri.* Einzelstudien über einige Kapellmeister und Organisten in Bologna, deren bedeutendster in dieser Zeit Giov. Paolo Colonna war. — »Das Problem der exotischen Musik« von *Gaston Knosp.* Die verwässerte Form der exotischen Musik, wie sie sich in der europäischen herausgebildet hat, treffend der »l'Orient du Boulevard« genannt, wird gegeißelt. »Nach David bemächtigte sich keiner unserer Musiker wirklich des Orientalismus«. — »Il Vangelo e il Breviario« von *Luigi Pagano.* Eine Würdigung der ästhetischen Schriften Benedetto Croces, des 1866 geborenen italienischen Philosophen. — »Der moderne Gesang« von *Raoul Duhamel.* »Die allgemeine Form des modernen Gesanges soll sich dem gegenwärtigen Ideal der Musik anpassen.« Aus dem Geist der modernen Werke heraus hat die Evolution des Gesanges und seiner Methode zu erfolgen. — »Der Komponist und der Textdichter« von *Nicola Tabanelli.* Über das Autorenrecht anläßlich eines Prozesses der Erben Donizettis.

Eberhard Preußner

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Aus den Erörterungen über die Berliner Oper, die wochenlang die Öffentlichkeit in Atem hielten, hat sich ein Interimszustand ergeben: von einer Fusion, ja selbst von einer Interessengemeinschaft zwischen der Staats- und der Städtischen Oper wird nun nicht mehr gesprochen. Ob nicht auch an sie noch gedacht wird, ist zweifelhaft. Sicher aber nur, daß gegenwärtig *Tietjen* und *Bruno Walter* die Geschicke der Städtischen Oper lenken, während am Opernplatz *Hörth* vorübergehend die Geschäfte des Intendanten mit wahrnimmt. *Kleiber* beruft *Blech* an seine Seite. Daß ein Zusammenwirken beider nur auf dem Boden der Gleichberechtigung möglich ist, leuchtet ohne weiteres ein. Vorläufig ist die Tatsache, daß der seit Jahren unwürdig abenteuernde Leo Blech wieder in den Verband der Staatsoper tritt und seine unermüdliche Arbeitskraft gerade diesem Hause widmen wird, willkommen zu heißen. Für die Tätigkeit der *Staatsoper* kommt augenblicklich in erster Linie noch der »Wozzek« in Betracht, der über alles Erwarten hinaus ein Publikum zu fesseln weiß. Es wird Rezniceks »Blaubart« wieder aufgenommen. — Das Wesentliche geschieht augenblicklich in der *Städtischen Oper*. Seltsamerweise hat die Staatsoper das Sonderrecht der Aufführung Richard Straußscher Werke wiederum dadurch erschüttert gesehen, daß unter Bruno Walter »Elektra« in Szene geht. Dies geschieht natürlich mit dem Beifall des Komponisten, der sich dahin wendet, wo er am besten wegzukommen glaubt. Wie übrigens Walter die Elektra-Partitur auffaßt und durchführt, das ist kennzeichnend für seine Art. Es ist natürlich nicht die so scharf in die Zukunft einschneidende Elektra, die hier vor uns ersteht. Alles Harte, Grausame, Kantige, Alterierte, Gegentonale scheint beseitigt oder mindestens gemildert, dagegen das Gefühlsmäßige um so stärker herausgehoben. Damit verbunden ist eine Willfährigkeit gegenüber dem Sänger, der auf den Wogen des Orchesters sicher und ungefährdet getragen wird. Von dieser Gunst der Stunde macht natürlich eine Sängerin wie *Helene Wildbrunn* den besten Gebrauch. Sie, eine hervorragende Isolde, scheint von Natur für die Elektra nicht geschaffen. Undämonisch, bürgerlich verlegt sie den Schwerpunkt ins Musikalische. Wie sie sich zusammenreißt, wie sie eine Ekstase vortäuscht, die sie nie auf natürlichem Wege erreichen kann, ist sehr anerkennenswert. Aber zuletzt spürt man doch zuviel Anstrengung und als ihre Folge Ermüdung. Die Klytämnestra der *Marie Schulz-Dornburg* ist gewiß anders angelegt als sonst. Das Pathologische, Fiebrige, Neurasthenische in den Vordergrund gerückt; Hand in Hand damit geht eine Ausbildung des Körpers, der auf den geringsten Reiz antwortet. Am wenigsten entspricht dieser hohen künstlerischen Gesamtleistung die Kultur der Stimme. Bis zu ihrem völligen Ausgleich zwischen Tiefe und Höhe ist es noch weit. Davon aber gerade wird abhängen, ob Marie Schulz-Dornburg sich von einer gewissen Einseitigkeit der Darstellung befreien, ob sie wirklich dem Spielplan in größerem Stil dienen kann. Der Orest *Wilhelm Rodes*, der sich der Städtischen Oper nunmehr organisch einfügt, weist keine besonderen Züge auf. Der schwächste Teil dieser Elektraaufführung bleibt das Szenische und die Regie des *Dr. Pauly*. Man kann nicht behaupten, daß in diesem Punkte viel getan worden ist, um der Stimmung dieses noch heute außerordentlichen, wenn auch hypertrophischen Werkes entgegenzukommen. — Der Ausbau des Ensembles wird eifrig angestrebt. Längere Fristverträge werden mit ausgezeichneten Kräften, meist der Wiener Staatsoper, abgeschlossen, damit keine Lücken der Besetzung entstehen. So begrüßen wir die Neueinstellung der Wiener Koloratursängerin *Lotte Schöne*, einer liebenswürdigen, im Ziergesang außerordentlich sicheren Künstlerin, die neben der *Ivogün* in der »Entführung« — wiederum eine Tat Walters — sehr gut wirkt. Außerhalb dieser Erscheinungen steht die des Wiener Kammersängers *Richard Mayr*, der festgeprägten Persönlichkeit, die, wo immer sie auch steht, als Sarastro, als Pogner, als Pasquale fest Umrissenes und Liebenswürdiges gibt.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Den Uraufführungen von »Admet« und »Menandra« ließ der Intendant *Ludwig Neubeck* »Die Stunde« von *Carl Lafite* folgen. Der Wiener Komponist beachtete Nietzsches Forderung, daß heitere Musik und ernste Prinzipien zusammengehören, wählte Schubert, sogar Joh. Strauß zu Vorbildern. Der Vergleich mit Puccinis Triptychon »Il tabarro«, »Schwester Angelica«, »Gianni Schicchi« oder »Hoffmanns Erzählungen« liegt nahe. Form und Gedanken führen nicht ins Große, Lafite will nie größer

scheinen, als er wirklich ist, sondern durch seine ohrgefällige Musik der Verzweiflung wehren, Freude und Schönheit bieten. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, findet jeder seine Rechnung. Der außergewöhnliche Erfolg wird dem Intendanten ein Fingerzeig sein, weitere gute Spielopern zu bieten, die vom Publikum ersehnt und freudig begrüßt werden. Die Vorstellung, von *Franz Mikorey* und *Hans Strohbach* betreut, verlief glänzend, fast das gesamte Personal war beschäftigt, die Österreicher stellten den gemüt- und humorvollen leichten Ton fest und beeinflußten alle Mitspieler; *Alb. Nagel*, *Klara Kleppe*, *E. L. Hartmann*, *Rich. Stieber*, *Chr. Wahle*, *Paul Lorenzi*, *Ad. Jellouschegg*, *Ernst Gütte* und *L. Günther* zeichneten sich besonders aus. *Ernst Stier*

BREMEN: Der Stadttheaterbetrieb verlangt vom Intendanten, daß er sich der Oper und des Schauspiels mit gleicher Liebe annimmt. Da beides nebeneinander wirklich zu viel verlangt ist, versucht es unser neuer Intendant *Willy Becker* mit einem energischen Nacheinander. Im Augenblick ist die Oper das Arbeitsfeld der Leitung. Drei nachhaltig wirkende Neueinstudierungen kamen heraus: Meistersinger, Aïda und Ariadne auf Naxos. Den stärksten Eindruck machten die Meistersinger, mit *Theo Thement* als Sachs; das kommt, weil der ganze Opernapparat und das Ensemble, Orchester wie Solisten, eben trotz allem auch geistig noch auf die Wagner-Oper eingestellt sind. Der dritte Akt (mit *Gertrud Steinweg* als leicht und hell voranstrebende Führerin im Quintett) hatte unter *Adolf Kienzls* Leitung künstlerische Andacht und Konzentration. Die Aïda, die mit ihrem musikalischen und szenischen Riesenpomp nur von einer Riesenbühne ganz bewältigt wird, bedurfte eines Gastes in der Titelrolle (*Mafalda Salvatini*) und gab unserem Heldentenor *Peter Jonsson* gute Gelegenheit, seine glanzvolle Stimme, aber auch sein schwerfälliges Spiel ins kritische Licht zu setzen. Auf die Plusseite sind ernste Fortschritte in der Disziplinierung und Stimmqualität des Chores zu setzen. Eine glänzende goldene Fruchtschale, aber ohne jede geistige Frucht als Inhalt, blieb Richard Strauß' Ariadne auf Naxos auch in der neuesten Bearbeitung. Das Wertvolle daran ist die unbestrittene Meisterschaft Straußens in der technischen Ausnutzung des Orchesterapparates zu feinsten und raffiniertesten kammerorchestralen Wirkungen, denen sinnliche Glut nicht abzusprechen ist. Aber als letzte Darstellung des absoluten Eros ohne jedes dramatische Gerüst erstickt das Werk in sich an seiner erotischen Hypertrophie. Im übrigen ist der Spielplan, hier wie überall in Deutschland, der altberühmte deutsche, der von Verdi, Bizet, Thomas, Puccini, Offenbach, einigen Wiener Operetten und gelegentlich einigen deutschen Komponisten bestritten wird. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Zwei gewichtige Neustudierungen, die des »Rosenkavalier« und des »Fidelio«, unterstanden der guten musikalischen Obhut von *Fritz Cortolezis*, dem sich *Josef Turnau* als gleich sorgfältiger, nur in bezug auf die Kostümierung der »Fidelio«-Personen auf seltsamen Irrwegen wandelnder Regisseur gesellte. Unter den Solisten stand *Marga Dannenberg* beide Male an vorderster Stelle. Sie hatte im »Rosenkavalier« den bisher von ihr con brio gespielten Titelhelden mit der wundervoll erfaßten Marschallin vertauscht, während sie sich im »Fidelio« der Leonore widmete, ein erster Versuch, der insbesondere auch in darstellerischer Hinsicht ein glänzendes Gelingen bedeutete. Dem kleinen Rosenkavalier gab als Nachfolgerin der Dannenberg *Gertrude Geyersbach* eine anmutige, nur zu weiblich-weiche Gestalt. — Unsere sehr begabte jugendliche Ballettmeisterin *Helga Swedlund* führte, musikalisch unterstützt von *Hans Sattler*, in drei sonntäglichen »Morgenfeiern« den »Tanz im Wandel der Zeiten« vor. Auf Vollständigkeit und wissenschaftliche Unantastbarkeit konnte die Veranstaltung natürlich keinen vollen Anspruch erheben, sie bot aber eine bunte Fülle gut durchgearbeiteter Tanzszenchen, eine Art Stichproben-Revue über die Tanzsitten vieler Zeiten und Völker von den ägyptischen und indischen Kulttänzen an bis zu den modernsten Tanz-Spezialitäten. Zu Beginn der dritten dieser »Morgenfeiern« sprach *Oscar Bie* in seiner liebenswürdigen, gedankenreichen Art vortrefflich zum dankbaren Thema. Als jüngste Neuheit brachte der Spielplan *Clemens v. Franckensteins* zartlyrische Chinesenoper »Li-tai-pe«. Wiederum saß Fritz Cortolezis am Pult, während *Kurt Becker-Huert* die Szene in prangende Erotik tauchte. Das noble, freilich nicht sehr theaterkräftige Werk, dessen sympathische Wesensart gelegentlich früherer Aufführungen an anderer Stelle gewürdigt worden ist, gewann sich auch hier sehr freundlichen Erfolg. *Josef Witt* gab das trinkfeste chinesische Dichtergenie in geschmackvoller Ausdeutung seiner problema-

tischen Natur, *Wilhelmine Folkner* lieh ihre Silberstimme der in den Liedern des geliebten Sängers melancholisch schwelgenden Anbeterin Li-tai-pes, *Richard Groß* stützte die menschlich idealste aller Opern-Majestäten durch den männlichen Rückhalt seines sonoren Baritons. *Erich Freund*

DRESDEN: Das größte Ereignis der letzten Wochen war eine schöne Neueinstudierung des »Lohengrin« unter *Fritz Busch*, die Wagners Werk dankenswerterweise endlich wieder ganz strichlos brachte. *Max Hirzel* in der Titelrolle hielt sich auf ansehnlicher künstlerischer Höhe. Den alten lieben »Waffenschmied« hat der Generalintendant *Alfred Reucker* selbst als Regisseur mit *Kutzschbach* am Pult zum Lortzing-Gedenktag in einer liebevoll ausgearbeiteten frischen Erneuerung herausgestellt. Wenig mit Musik als gehobener Kunst hat eine Hoffmann-Pantomime »Die Elixiere des Teufels« zu tun; die Partitur, die *Jap Kool* dazu geschrieben hat, ist nur grob klingende Kulissenmalerei; doch stellte die Aufführung als solche eine ansehnliche Regieleistung der Ballettmeisterin *Ellen v. Cleve-Petz* dar. Zur zeitlichen Ergänzung der nicht abendfüllenden Pantomime war erfreulicherweise *Wolf-Ferraris* »Susannens Geheimnis« neu zu Ehren gekommen. Einige Male versuchte man es auch mit einem Einakter des hiesigen Kapellmitgliedes *Joseph Lederer*, der Fuldas alten Lustspielscherz »Unter vier Augen« recht nett, gewandt und fließend als komisches Operchen gibt. Eine Neueinstudierung der »Ariadne« von Richard Strauß unter Fritz Busch scheiterte an dem teilweisen Versagen der Regie, so schön *Pattiera* den Bacchus und *Claire Born* als Gast die Ariadne sangen. An Gastspielen war auch sonst kein Mangel, aber in den meisten Fällen handelt es sich um rasch vergessene Aushilfen. Einen dauernden Gewinn verspricht man sich von der jugendlichen Koloratursängerin *Julia Röhler*, die auf ein gelungenes Probegastspiel in »Violetta« hin sofort verpflichtet wurde. Auch *Richard Riedel*, der in zwei sehr gegensätzlichen Rollen, nämlich als David und Eisenstein sich um das Tenorfach bewarb, gefiel recht gut. Der gefeiertste Gast war *Richard Strauß*, den die *Uraufführung* des »*Rosenkavalier-Films*« hierher geführt hatte, und der gelegentlich seiner Anwesenheit »Tod und Verklärung«, »Josephslegende« und »Salome« in seiner überlegenen, vornehmen und doch stets bezwingenden Art dirigierte. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Das Jubiläum 25jähriger hiesiger erfolgreicher künstlerischer Tätigkeit führte *Alfred Fröhlich* als Gast an die Spitze einer Meistersinger-Aufführung, die von neuem den Ruf des tüchtigen Wagner-Dirigenten festigte. Außer größtenteils erfreulichen Neueinstudierungen von »Fledermaus« und »Hoffmanns Erzählungen« erschien noch *Ottorino Respighis* Komödie »Belfagor« auf dem Spielplan. Aus der durch allzu reichliche lyrische Einschiebsel um eigentliche Wirksamkeit gebrachten Handlung schält sich als humorvolle Pointe heraus, daß der Teufel durch die Praxis sich selbst einmal davon überzeugt, warum die meisten seiner Opfer nur über ihre Verheiratung Reue zeigen. Die vorwiegend Quartenharmonik mit Gregorianik verbindende Musik ist oft voll schlagkräftigen Humors, leidet aber — trotz mancher sehr feiner Naturschilderung — offensichtlich unter den überwuchernden lyrischen Elementen des Textes. Die Behandlung der Singstimmen ist von echt italienischem Fluß, die des Orchesters sehr klangfreudig und farbenreich. In der aparten Neuheit zeichneten sich außer dem Leiter *Erich Orthmann* besonders *Käte Esche*, *Willy Faßbänder* und *Ludwig Roffmann* aus. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Nach »Rheingold« und »Walküre« brachte die Oper den »Siegfried« in vollständiger Neueinstudierung und hielt dabei die Linie inne, die sie verfolgt, den »Ring« in einiger Aktualität zu fassen, ohne sich allzuweit von den Bedingungen zu entfernen, die dem Werk seine Entstehungszeit aufprägte. Denn nicht vollständig tritt das Werk mit seiner Geschichte aus jenen Bedingungen heraus. Darin mag heute bereits seine gründende Problematik zutage kommen: dergestalt überwiegt, unter dem Schein einer Innerlichkeit, die nur als Schein des Auswendigen Herr werden kann, die schwere Masse der Stoffgehalte gegenständlicher und musikalischer Art die kargen Motive an Wahrheit, die vergebens von Symbolen angeredet werden, daß die Stofflichkeit — auch die musikalische, die ausschließend expressive Konstruktion also — unverwandelt bleibt und so, wie der Totalitätsglaube der Bayreuther Gründerjahre sie bildete. Unverwandelt aber wäre sie unerträglich und läßt sich doch nicht völlig verwandeln. Damit ist einer Aufführung, die den »Ring« vorm Verfall in der Zeit retten möchte, der Zwang zum Kompromiß vorgezeichnet. Die Unmöglichkeit, die Bayreuther

Tradition zu bewahren, muß sie erkennen. Aber auch das Illusionstheater, das jene als fragwürdigen Gral hütet, darf sie nicht völlig tilgen. Der Regisseur *Wallerstein* und der Maler *Ludwig Sievert* halfen sich durch Stilisierung; suchten, die drastischen Intentionen des Illusionstheaters in Abbreviaturen zu fassen, die nicht minder sinnfällig und dinglich, aber doch geschmackvoller und kunstgewerblich arrivierter sind als das Illusionstheater, dessen Scheinhaftigkeit durchaus bestehen bleibt. Frage, vom Werk aus: ob durch solche kluge Verzögerung die Depravation des Ringes bekämpft oder, indirekt, gefördert werde. Für die Szenenbildner jedoch keine Frage; sie wissen taktvoll den echt flammenspeienden Lindwurm und die echt symbolische Felsenlandschaft auszubalancieren. Ich bin für den Lindwurm. — Musikalisch leitete *Krauß* und gab der Aktualität das Ihre durch die raschen Tempi, mit denen er das romantische Espressivo ausschliff und gänzlich funktionalisierte: eine Sünde und ein sehr guter Instinkt. Die Polyphonie des stets noch imponierenden dritten Aktes bekam eine Lockerheit, die man nicht gewohnt ist, und beleuchtete neu genug Richard Straußens eigentliche Ursprünge. Von den Solisten des Abends mochten Frau *Sutter-Kottlar* als Brünnhilde und Herr *Schramm* als sicher bewährter Mime am besten ihren Platz gefunden haben.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die Oper, die ihren Intendanten und ihren Generalmusikdirektor für längere Gastreisen nach Spanien ziehen läßt, findet sich mit einem wenig anregenden Spielplane ab. Eine Neuheit in sechs Monaten, also belanglos! Und etliche Neustudierungen, wozu auch neuerdings Smetanas »Verkaufte Braut« und der Flotowsche »Stradella« gekommen. Die Teilnahme des eigentlichen Opernpublikums ist gering, desto erheblicher das Erstaunen und der Grimm breitester Massen über neue Nachforderungen für den Umbau des großen Hauses und das Defizit im Kleinen: insgesamt $2^1/_2$ Millionen! Darob bitterböse Betrachtungen über die bisher dreiköpfige Leitung: *Meyer* — *Sachse* (Intendant) — Senator *Krause* (als Senatsdeputierter im Aufsichtsrat der Stadttheatergesellschaft). Dann plötzliche »dauernde Beurlaubung« Meyers. Im Verfolg der »Affäre« auch das Verlangen, daß die zwei andern nicht mit ins umgebaute große Haus wieder einziehen. Heimlichtuereien und unbefriedigende Rechtfertigung geübter Praktiker vermehren die verbreitete Mißstimmung über den Rückgang der Bühne und die Urheber. *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Als erstes Bühnenwerk von *Walter Braunfels* kam an der Leipziger Oper seine musikalische Komödie »Don Gil« zur Aufführung. Diese spanische Verkleidungskomödie mit ihrem lustigen letzten Akt könnte wohl ein dankbarer Gegenstand zur Vertonung sein, wenn sich ein Komponist des Stoffes annähme, der sich über die Grundsätze der komischen Oper im klaren ist. Daß Braunfels zu diesen Komponisten gehört, kann man nach dieser Probe kaum annehmen. Dagegen spricht die fast unwahrscheinlich ungeschickte Exposition des Stückes, die dauernde, zu völliger Unplastik führende Vermengung lyrischer und komischer Elemente und die ewige Ruhelosigkeit dieses Orchesters. Ehe nicht unsere Komponisten einsehen, daß in einer komischen Oper die Stellen, an denen die Handlung vorwärts geht, scharf von denen geschieden werden müssen, die lyrische Vertiefungen enthalten, eher werden wir zu keinem lebensfähigen Werk dieser Gattung gelangen können. Auch das Fehlen jeder größeren ausgesprochenen Buffopartie rächt sich bitter. Bis es zu der einzig dankbaren Szene kommt, dem lustigen Treiben des letzten Aktes, ist der willigste Hörer ermüdet. Um so bedauerlicher, als die Partitur in instrumentationstechnischer Hinsicht und auch an gewissen lyrischen Stellen zweifellos größere Qualitäten aufweist. Die Leipziger Oper brachte von dem Werk eine in jeder Beziehung wohl vorbereitete und wohl gelungene Aufführung heraus, unter der musikalischen Leitung *Gustav Brechers* und der szenischen *Walther Brügmanns*. In der Titelrolle bot *Cläre Hansen-Schultheß* eine Glanzleistung. Der Beifall nahm erst am Schluß des Abends die bei einer Premiere üblichen Formen an.

Im übrigen ist die Opernleitung nach wie vor um die Vervollständigung des Opernensembles bemüht. Zu greifbaren Resultaten haben aber diese Gastspiele bisher kaum geführt. Gastweise wird von der nächsten Spielzeit an *Melanie Kurt* das Fach der Hochdramatischen vertreten, neben ihr werden *Max Spilker* (der schon vor seiner Berliner Zeit in Leipzig wirkte) und der bisher in Chemnitz tätige Bariton *Zimmer* dem Ensemble neu angehören. Erfreulich ist der ohne Unterbrechung starke Besuch der Oper, der hoffentlich eine Steigerung des *Inszenierungs*-Etats möglich machen

wird. In dieser Richtung sind noch viele Wünsche offen! *Adolf Aber*

MANNHEIM: Das Ereignis, das Grund zu allen möglichen und unmöglichen Debatten gab, war die musikalische Leitung der beiden ersten Richard Wagnerschen Ringabende durch *Ferdinand Wagner*, den jungen Generalmusikdirektor des Karlsruher Landestheaters. Dieser Stürmer und Dränger, der vor allem für seinen Beruf eine starke musikantische Begabung einzusetzen hat, revolutioniert seit kurzem die an stolzen kapellmeisterlichen Traditionen reiche Opernbühne der badischen Hauptstadt. Hier in Mannheim wirkte der am Pult lebhaft agierende Künstler wie ein Bombenwerfer, weil er vor den besagten Aufführungen in der Tagespresse und in den Gängen des Nationaltheaters verkünden ließ, er selbst wolle für die Art der musikalischen Einstudierung dieser beiden ersten Ringabende nicht verantwortlich gemacht werden. Nun ist es altes Herkommen in Theaterdingen, daß Dirigenten, die aushilfsweise oder zu Anstellungszwecken an fremdem Ort gastweise den Stab schwingen, nur für den äußerlichen Verlauf der von ihnen geleiteten Aufführungen, nimmermehr aber für die grundlegende stilistische Beschaffenheit derselben verantwortlich gemacht werden können. Demgemäß hätte Ferdinand Wagner nicht nötig gehabt, diese Frage aufzuwerfen. Denn, indem er sie aufwarf, warf er zugleich die Fackel in den dicht aufgespeicherten Zündstoff. Nun wollte keiner unserer musikalischen Machthaber es gewesen sein, der jene Ringwerke für Wagner, den Gastkapellmeister, vorbereitet hatte. Man sucht heute noch nach dem allein Verantwortlichen.
Eine künstlerische Angelegenheit, die nur zu einem Teil der Musik angehört, ist die von *Berthold Viertel* neubelebte Tragödie der »Bachantinnen« nach Euripides, zu der der hierselbst lebende und schaffende *Ernst Toch* die begleitende, die illustrierende und die manchesmal auch von der sprachlichen Diktion ablenkende und zerstreuende Musik geschrieben hat. Aber eine Musik, die Toch ganz in den Banden der Moderne zeigt und in diesem Rahmen starke Stimmungswerte entwickelt. Ich habe mir nach dieser ja naturgemäß nur an zweiter Stelle stehenden Arbeit Tochs unschwer vorstellen können, daß der Komponist der Bühne ein allerdings neuzeitlich gefärbtes, aber in sich gefestigtes Werk wohl zu schenken vermöchte. Die Art der Wiederbelebung des Euripideischen Dramas kann nur bedingungsweise gerühmt werden. Abgesehen davon, daß die gesprochenen Chöre der Bachantinnen gänzlich unverständlich blieben, störten uns auch etliche gar saloppe sprachliche Wendungen. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: An Stelle der »Fledermaus«, mit der die Staatsoper alljährlich dem Fasching ihren Tribut zollte, wurde diesmal der »Mikado« gegeben. Daß mit der traditionellen Übung just zu einer Zeit gebrochen wurde, die im Zeichen des Johann Strauß-Jubiläums steht, ist verwunderlich. Wenn man Abwechslung bringen wollte, warum griff man dann nicht zu einer anderen Operette des Wiener Meisters? Doch der »Mikado« soll uns darum nicht unwillkommen sein, namentlich in einer musikalisch so vollendeten Aufführung, wie sie *Hans Knappertsbusch* mit peinlichster Sorgfalt vorbereitet hatte. Die Sänger, unter denen *Erik Wildhagen*, *Fritz Fitzau*, *Berthold Sterneck*, *Anny Frind*, *Martha Schellenberg* und *Hedwig Fichtmüller* hervorragten, entledigten sich mit Geschick und Laune der ungewohnten Aufgaben, und Ballettmeister *Heinrich Kröller* hatte als Regisseur für tänzerische Beschwingtheit der Darstellung gesorgt. Das Hauptinteresse des Abends konzentrierte sich auf Münchens Liebling, den fast siebzigjährigen *Konrad Dreher*, der als Gast mit erstaunlicher Frische den Ko-Ko in seiner trocken-humorvollen, urmünchnerischen Art spielte. — Eine neue Sommernachtstraum-Musik von *Alexander László* erlebte in den Münchener Kammerspielen ihre *Uraufführung*. Lászlós zum Teil stark improvisatorisch wirkende Musik, von einem kleinen Orchester, in dem das Klavier führend ist, auf der Bühne gespielt, sucht und erfüllt ihren Zweck in einer stimmungfördernden Untermalung der Handlungsvorgänge.
Willy Krienitz

NÜRNBERG: Tschaikowskijs »Pique Dame« erlebte in der neuen Textbearbeitung und Umdichtung *Rolf Lauckners* gewissermaßen eine zweite deutsche Uraufführung. Lauckner hat das Verdienst, das Textliche in Form einer vernünftigeren musikalischen Deklamation verbessert zu haben. Das literarische Niveau dieser ungeschlachten Kinodramatik konnte er damit freilich nicht heben. Auch Lauckner sind poetisch manche Trivialitäten unterlaufen, die der früheren Kalbeckschen Fassung durchaus nichts nach-

geben. Warum man überhaupt auf den Gedanken kam, diese Oper, die ihres geistesarmen Librettos und ihrer allzu blassen Vertonung wegen schon vor zirka 20 Jahren ihren Odem ausgehaucht hatte, in unserem Zeitalter des Absolutismus aus ihrem schöneren Jenseits zurückzurufen, bleibt unverständlich. Die immer noch nicht überwundene Russenpsychose im deutschen Musikleben mag die einzige Erklärung hierfür sein. Kapellmeister *Bertil Wetzelsberger* hatte mit dem Spielleiter *Egon Neudegg* viel vergebliche Liebesmühe an diese Uraufführung verwandt. Die markante Rolle der Gräfin fand in *Joh. Friemann-Rau* eine charakteristische Darstellerin. Wenige Wochen nach ihrer Braunschweiger Uraufführung erlebte Hugo Kauns neue Oper »Menandra« unter *Matth. Pitteroffs* konturensicherer Leitung ihre Nürnberger Erstaufführung. Kapellmeister *Karl Schmidt* ist nahezu Spezialist auf dem Gebiet der kleinen Buffo-Oper und des alten Singspiels geworden, für die er Witz und Nerven besitzt. Man hörte neuerdings unter ihm Glucks unschuldige »Maienkönigin« und Haydns musikalisch frohgemuten »Apotheker«. Eine hervorragende musikalische und szenische Einstudierung von Strawinskijs »Petruschka« und Puccinis »Gianni Schicchi« durch Bertil Wetzelsberger, Ballettmeister *Fritz Wolf-Ferrari* und Spielleiter *Hans Siegle* bot einen höchst vergnüglichen Abend. Es gibt für den Puccinischen Einakter kaum ein besseres Gegenstück als dieses geniale russische Ballett, das beim Publikum geradezu zündete. Diese glückliche Verbindung, die meines Wissens zuerst in München versucht wurde, sollten sich die anderen Bühnen für den »Gianni Schicchi«, den man noch oft genug in der unmöglichen Verkoppelung mit der Cavalleria oder dem Bajazzo auf den Spielplänen finden kann, nicht entgehen lassen.

Wilhelm Matthes

ROSTOCK: Das große Ereignis war der »Rosenkavalier« unter *Max v. Schillings* mit *Barbara Kemp* als Marschallin. Unser in vorhergehenden Vorstellungen vorgeübtes Orchester war imstande, jedem Wink zu folgen und alle Absichten des Dirigenten zu verwirklichen. Frau Kemp wußte in Erscheinung, Spiel und Gesang den tiefen Sinn der Dichtung, den letzten Rausch der Leidenschaft, ihr allmähliches Abklingen und die fürstliche Haltung der Entsagung zu unmittelbarem Erlebnis restlos zu gestalten. Von einer Aufführung von Bellinis »Norma« läßt sich sagen: Bei aller Anerkennung der Orchesterleistung unter *Schmidt-Belden* und der stimmlich ausgezeichneten Wiedergabe der Norma durch Frau *Sturmfels* ist nicht zu leugnen, daß die Oper mit ihren süßen Weisen und Verzierungen unserem heutigen Empfinden fernsteht. Die Inszenierung war ein hilfloses Gemisch aus jüngstem und ältestem Ausstattungswesen, stilistisch ganz verfehlt! Man vermißt in der Spielordnung durchweg klare, führende Gedanken. — Humperdincks »Königskinder« unter *Karl Reise* übten wiederum trotz mancher Unvollkommenheit den unverwüstlichen Zauber des wundersamen, ernsten deutschen Märchenspieles aus. Der Spielmann und die Gänsemagd fanden in *Theo Straub* und *Betti Küper* gute Darsteller. — Das Gastspiel des russischen romantischen Theaters (*Elsa Krüger*) hatte im Vergleich zum Vorjahr an Glanz und Zugkraft merkliche Einbuße erlitten.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Der Erfolg, den die bei uns erstmals gebrachte »Jenufa« hatte, war der eines Werkes, von dem man den Eindruck bekommt, daß es stark genug ist, um nicht sofort von widrigen Winden umgeblasen zu werden. An der Stärke des Beifalls gemessen, war das Ereignis nicht gerade außergewöhnlich, aber man spürte die Bedeutung des Falles und fühlte sich getroffen von einem kräftig wirksamen Theaterstück und von einer nicht sowohl eigenartigen, als vor allem aus Quellen natürlichen Empfindens ihren Ursprung nehmenden, in enger Übereinstimmung mit dem Stoffe stehenden Musik. Durchgenießen konnte man die Schönheiten, da die mit besten Mitteln vorbereitete Aufführung den besonderen Charakter der Oper fast nach jeder Seite hin glücklich traf. Nur hinsichtlich des Kostümlichen in diesem bäuerlichen Stück, das sich ja teilweise zur Winterszeit abspielt, hätte man sich größerer Einfachheit bedienen sollen. Mit der ihr eigenen Leichtigkeit, gleich als hätte sie die Partie schon ein dutzendmal gesungen, fand sich *Hildegarde Ranczak* mit der Jenufa ab, den entscheidenden Stellen, aus denen sich die Spannkraft der Oper ergibt. Mit dem Höhepunkt der Selbstanklage der Küsterin Buryja im 3. Akt verschaffte *Lydia Kindermann* dem Werk dramatisches Recht. Den reichen musikalischen Gehalt der Oper hob *Karl Leonhardt* aus dem Grunde der Partitur an die Oberfläche, während *Otto Erhardt* durch seine Anordnungen sich als Spielleiter erwies, der durch die Wichtigkeit einer Aufgabe in besonderem

Maße seine Schaffenslust angereizt findet. Eine Neueinstudierung des »Wildschütz« ging der Jenufa voraus, auch wurde »Palestrina« wieder in den Spielplan aufgenommen.

Alexander Eisenmann

WIEN: Das Problem der *Staatsoper* ist das gleiche geblieben: wie lockt man das Publikum ins Haus? In Ermangelung einer zwingenden Geistigkeit, die der ganzen Geschäftsführung den Stempel ihrer Persönlichkeit aufzudrücken vermöchte, versucht man es mit Kolportageopern. Unter diesen ist »André Chénier« von *Umberto Giordano* gewiß nicht die schlechteste. Allerdings haben die welthistorischen Kulissen der französischen Revolution, die hier als Lockmittel so ausgiebige Verwendung finden, ihre Anziehungskraft nicht unwesentlich eingebüßt, seitdem wir so viel Weltgeschichte am eigenen Leibe erfahren haben. Gleichwohl üben die alten Theatereffekte noch immer einen gewissen Zauber aus, und Giordanos echte, vollsaftige Theatermusik weiß trotz Tosca und Puccini alle naiven Gemüter unfehlbar in die rechte opernmäßige Rührung und Spannung zu versetzen. Wozu noch kommt, daß eine ausgezeichnete Aufführung mit der Lichtgestalt der *Lotte Lehmann* und mit der prächtigen Inszenierung von *Lothar Wallerstein* für einen großen Erfolg wirbt. Die Oper braucht ihn um so mehr, als die ersten Bemühungen des neuen Jahres, die mit »Tanzbildern« im Redoutensaal — nach Bizet, Braunfels, Milhaud und Mussorgskij — den Versuch machten, die traditionelle Anmut der Wiener Ballerinen für etwas modernere Stilprinzipien zu gewinnen, sehr wenig Anklang gefunden haben. Im Grunde eignete sich einzig die hochbegabte *Tilly Losch* für dieses Experiment. — In der *Volksoper* hat die rationelle Wirtschaft einer »Arbeitsgemeinschaft« unter der Führung des Kapellmeisters *Leo Kraus* zu einer erfreulichen Konsolidierung der Verhältnisse geführt. Daß sich in dieser Zeit einer würgenden Wirtschaftskrise eine Opernbühne aus eigenem Impuls und ohne fremde Geldhilfe sanieren konnte, ist mehr als der Beweis individueller Lebenskraft, ist eine Tatsache, die man gewiß als das verheißungsvolle Vorzeichen einer allgemeinen besseren Opernzukunft gelten lassen darf. *Heinrich Kralik*

KONZERT

BERLIN: Von kühnen Taten kann kaum die Rede sein. Darin spiegelt sich auch die auf Selbsterkenntnis beruhende zögernde Haltung gewisser junger Komponisten. Das Wort »Krise« ist bereits sprichwörtlich geworden. Aber was wir heute erleben, ist eine unzweifelhafte Schärfung des Verantwortungsgefühls, das ein selbstgefälliges Stümpertum kaum noch duldet.

Selbst in den Veranstaltungen einer so radikalen Vereinigung wie der *Novembergruppe* ist dies deutlich zu spüren. Auch hier geschieht nichts eigentlich Aufrührerisches, wenn auch immer sehr Interessantes. *Ravel* gehört nicht mehr zu denen, die verfochten werden müssen, obwohl es unter unserem Himmelsstrich noch öffentliche Beurteiler gibt, die glauben, sich über ihn aufregen zu müssen. Auch *Honegger* gehört keineswegs zu den Radikalen. Und wenn *Emil Bohnke* eine Sonate oder eine Chaconne für die Violine allein schreibt, so wissen wir, daß wir einen Reger-Aufguß erleben. Da aber Reger gerade in dieser Gattung bereits ein Bach-Aufguß ist, so ergibt sich bei solchem Stammbaum die endliche Verwässerung des Genres. So tiefernste Selbstgespräche auf der Geige unter Ausschluß gerade der Dinge, die sonst die Musik angenehm machen, beginnen allmählich lästig zu werden.

Man wird jetzt gut tun, sein Augenmerk auf die großen Orchesterkonzerte zu richten. Gerade in diesen wollen wir das Weben der Zeit spüren; wie wir auch wünschen, daß die Zukunft uns einen Aufschwung deutscher Orchestermusik bringe. *Furtwängler* und *Kleiber*, obwohl im Wesen durchaus verschieden, sind doch bemüht, uns im Programm zu überraschen. Bei Kleiber, der eben Lord *Berners* und *Herbert Windt* friedlich nebeneinandergestellt hatte, ist eine Linie im Spielplan zwar nicht zu erkennen; aber es ist zu erwähnen, daß Mahlers seltener aufgeführte Siebente in den Konzerten der Staatsoper eine der Art des Dirigenten entsprechende Auferstehung erlebt hat. Es wird immer schwierig sein, dieses Werk als durchgebildeten Organismus vorzutäuschen. Alles Tänzerische, Österreichische hat in Kleiber seinen beredten Anwalt; das Hintergründige spricht sich nicht aus. — Furtwängler, bemüht, sein Wesen ganz auszudrücken, hat uns eine Aufführung des Deutschen Requiems geschenkt, deren man wirklich als eines Ereignisses zu gedenken hat. Keine Note blieb ohne Ausdruck. Man empfindet, wie Furtwängler, sich einerseits vorwärts tastend, doch wiederum die Tradition lebendig machen will. Mit dieser Leistung verabschiedet er sich vorläufig von uns, und wir werden an einer gewissen Dürre des zweiten

Teiles der Saison merken, daß der belebende Hauch seines Musizierens uns fehlt. Die Konzerte *Bruno Walters* haben vorläufig einige Mühe, sich als wesentliche Einrichtung unseres Musiklebens zu behaupten. Wobei immer wieder zu betonen ist, daß Walters Musikertum, mehr dem Lyrischen zugewandt, eine willkommene Ergänzung zu dem Furtwänglers bieten könnte. Hier findet man auf dem Programm zu seiner Überraschung den Namen *Béla Bartók*. Er erscheint als Komponist und als Klavierspieler zugleich. Damit schon wird die Tragweite seines Wirkens begrenzt. Denn er muß notwendigerweise seine Rhapsodie op. 1 spielen, die als Anfang kompositorischer Tätigkeit gewiß sehr bemerkenswert ist, aber heute, bei dem hohen Stande Bartókschen Schaffens, keinem tieferen Interesse mehr begegnen kann. Die süße Problemlosigkeit des Stückes wurde freundlichst beklatscht. — Es geschieht nicht häufig, daß eine Sängerin sich zur Vorkämpferin neuer Werke macht. Gewiß ist es nicht immer gerade Selbstverleugnung des Künstlers, wenn er die Neuheit aufsucht. Aber zu vermerken ist jedenfalls, daß *Rose Walter* Hindemiths neue (ich sage nicht: neueste) Serenaden in Berlin, unter Mithilfe *Fritz Stiedrys* und eines Kammerorchesters zur ersten Aufführung gebracht hat. Es ist ein innerlicher Hindemith, der diese kleine Kantate über romantischen Texten aufbaut; ein Musiker mit starkem Gefühl für die Dichtung und mit dem Willen, sie in eine eigene Sprache zu übertragen. Klar ist ohne weiteres, daß die Wahl der Geige, der Bratsche und der Oboe von der Rücksicht auf die Grundstimmung geboten ist. Diese wird auch festgehalten. Aber weniger überzeugend wirkt die menschliche Stimme, die, anstatt sich wirkungsvoll herauszuheben, sich den Instrumenten linear an- oder überreiht. Die Sängerin selbst ist dem neueren Gesang viel eher gewachsen als dem älteren. Man hörte in diesem Konzert eine Cantata pastorale Alessandro Scarlattis, deren Wiederentdeckung *Edward I. Dent* zu danken ist. Dieses wertvolle Stück wäre auch in Zukunft dem Konzertspielplan einzukörpern. Die Verschiedenheit der Maßstäbe in der Beurteilung von Spielern in der neuen Welt und in Deutschland konnte nicht augenfälliger sein als im Falle des Violinvirtuosen *Jascha Heifetz*, der uns nach einer langen amerikanischen Pause aufsuchte. Die Kälte eines im Klange und in der technischen Vollkommenheit nicht zu überbietenden Spiels fällt in unseren Breitengraden so sehr auf, daß der Zuhörer wie von einem Eiseshauch angeweht sich zu keinem wirklichen Enthusiasmus emporschwingen kann. Wohl selten hat dagegen ein Klavierspiel in den letzten Jahren durch die Wärme des Tones und durch die innere Verbundenheit mit dem Instrument wie mit der Musik überhaupt so starken Eindruck gemacht wie das des jungen *Wladimir Horowitz*.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Die Aufführung der »Sinfonia engiadina« von *Mikorey* in einem Konzert zum Besten der Witwen- und Waisenkasse der Landestheaterkapelle bildete den Höhepunkt des dieswinterlichen Musiklebens. Der zweite Satz dieser »Natursinfonie« versucht die Farben des Malers des Ober-Engadin in Töne zu übertragen, beweist also Schumanns Satz, daß der Musiker an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen wie der Maler an einer Mozartschen Sinfonie studieren kann. Das Scherzo führt mit seinen zackigen Motiven ins Finale über, in das hohe Lied der Liebe. Zu dem Riesenorchester mit vierfach besetzten Bläsern, 8 Hörnern, 6 Pauken, 2 Harfen, Celesta, Orgel usw. tritt jetzt ein achtstimmiger gemischter Doppel- und ein Kinderchor. Die außergewöhnlichen Mittel erschweren die Verbreitung des Werkes, eignen es aber für besondere Festlichkeiten, denn die Wirkungen waren besonders am Schluß erschütternd. Mit der durch das *Philharmonische Orchester* verstärkten *Landestheaterkapelle* vereinigte sich das Soloquintett unserer Oper: *Klara Kleppe*, *Marg. Wallas*, *Käthe Fenner*, *Christian Wahle und Ad. Jellouschegg*, der von *Mikorey* gegründete *Musikfestchor* und ein von den stimmbegabtesten Knaben der höheren Schulen gebildeter *Kinderchor*. Alle setzten unter der begeisternden Führung ihre Kraft für das volle Gelingen ein. Der Erfolg war groß.

Ernst Stier

BREMEN: Die Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse trifft am bedauerlichsten die junge Organisation der *Neuen Musikgesellschaft*, die sich in ihrer Hauptaufgabe, Aufführung der modernen Orchester- und Kammermusikwerke behindert fühlt. Sie beschränkt sich unter *Manfred Gurlitts* Leitung auf ältere klassische Kammerorchesterwerke und auf zugkräftige moderne Virtuosen wie *Walter Gieseking*, *Helge Lindberg*, *Gustav Havemann* u. a. Statt des beabsichtigten Klavierkonzerts von Paul Hindemith und der sin-

fonischen Musik für neun Soloinstrumente von Křenek sang Helge Lindberg zum zweiten Male ein klassisches Lieder- und Arienprogramm. Dafür brachte aber *Ernst Wendel* im 6. Philharmonischen Konzert Arnold Schönbergs sanft säuselnde »Verklärte Nacht«, wie er früher auch schon Béla Bartóks feurige Tanzsuite ohne jeden Widerspruch des konservativen Publikums vorgesetzt hatte. Das Gefühl, daß das neue geistige Leben der Zeit auch in der Musik an den Toren der alten Hansestadt auf die Dauer nicht mit der Hellebarde und dem Bremer Schlüssel alter Rückständigkeit abgewiesen werden kann, wird immer stärker. Im übrigen zeigte eine glänzende Aufführung von Anton Bruckners Sinfonie Nr. 6 und Gustav Mahlers hier noch nicht gehörter 5. Sinfonie die geistig tiefeindringende, unvergleichliche Interpretationskunst Ernst Wendels, die sogar in den peinvoll zerrissenen Pessimismus Mahlers Licht und Ordnung bringt.

Gerhard Hellmers

DANZIG: Im Konzertsaal haben wir *Cornelius Kun* die Einführung und künstlerisch ungewöhnlich eindrucksstiefe Durchführung *Städtischer Sinfoniekonzerte* zu danken. Die Leistungsfähigkeit unseres Stadttheaterorchesters ist unter dem neuen Dirigenten gerade auf sinfonischem Gebiet erstaunlich gewachsen. Kun brachte einen Beethoven-Abend mit der Dritten »Leonore«, der A-dur-Sinfonie und dem Geigenkonzert (*Gustav Havemann*), *Gustav Mahlers* abendfüllende Fünfte, die absolute, Strawinskij-Pergolesis »Pulcinella«-Suite, Eduard Erdmanns 1. Sinfonie, R. Strauß' Klavierburleske mit der forsch zugreifenden *Margarete Wit* am Klavier und im Rahmen der »Volksbühne« J. S. Bachs h-moll-Orchesterpartie, Kantate »Schlage doch« und Mozarts Es-dur-Sinfonie. Dieses vielseitige Programm bedeutet um so mehr, als es in allen Fällen mit instinktivem Stilgefühl interpretiert wurde. Die Philharmonie brachte unter *H. Prins* u. a. Brahms' Erste, Mozarts d-moll-Klavierkonzert (*Edwin Fischer*), Brahms' Geigenkonzert (*Adolf Busch*) und — leider in der stimmungsmordenden und klangfressenden riesigen Messehalle — Bruckners Dritte. Nennenswert aus der Flucht der übrigen Erscheinungen: zwei Abende des *Danziger Streichquartetts* (*Henry* und *Lotte Prins*, *L. Hacker*, *K. Grosch*) mit drei Stücken Strawinskijs, Regers op. 121, Beethovens op. 18,I, M. Ravels F-dur-Quartett und Dvořáks op. 96.

Walther Vetter

DRESDEN: In den Sinfonieabenden der *Dresdener Staatskapelle* knüpften sich nach wie vor die wirklich starken Wirkungen an Standwerke. Wenn *Fritz Busch* mit seiner Staatskapelle Beethoven, Brahms, Bruckner, Reger spielt, wenn er seinen Bruder *Adolf* als Solisten zum Mendelssohn-Konzert hat, so ist das ein großer Genuß. Was daneben an Neuheiten kam, hatte, abgesehen vom »Parergon« von Richard Strauß, wenig Interesse. Debussys »Iberia«-Suite wirkte als farbloser, überlebter Impressionismus, *Hauseggers*, von ihm selbst dirigierte »Natursinfonie« ist ein edel gemeintes, aber matt ausgefallenes Epigonenwerk Lisztscher Schule, die sinfonische Dichtung »Lebensreife« von Suk erdrückt einige schöne Episoden durch kaum erträgliche Breitspurigkeit im ganzen. Am ansprechendsten in ihrer knappen Gegensätzlichkeit und unterhaltsamsten waren noch Respighis Charakterstücke »Pinien von Rom«; den tönenden Mussolini-Cäsarismus, der sich in dem abschließenden Triumphmarsch kundtut, hätte man freilich an deutscher Kunststätte lieber nicht erlebt. Zwei zur *Uraufführung* gebrachte Balladen mit Orchesterbegleitung von *Kurt Striegler*, die gemütvolle Langheinrichsche Legendendichtungen stilvoll und formkünstlerisch tonlich einkleiden, fanden mit *Fritz Plaschke* als Solisten sehr freundliche Aufnahme.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Durch die Orchestergemeinschaft mit der benachbarten Ruhrstadt Mühlheim in die glückliche Lage versetzt, den Musikerstamm auf 80 Mitglieder zu bringen, ist *Paul Scheinpflug* nunmehr ein Instrumentalkörper in die Hände gegeben, der ohne nennenswerte Aushilfen seine gesamte künstlerische Arbeit allein bestreiten kann. Welche Bedeutung diese Tatsache für die Erziehung des Orchesters gewinnt, wird sich je länger je mehr erweisen. Dazu ist als weiteres günstiges Moment noch die Verpflichtung von *Otto Bettzieche* für die Vorbereitung großer Chorwerke gekommen, wodurch sich die Darbietungen des Musikvereins bei zielbewußter Gesangpflege einen nicht minder beachtenswerten Rang hinsichtlich der Leistungshöhe erkämpfen werden. Zuversichtliches in dieser Richtung wurde gelegentlich der schwungvollen Wiedergabe des Te Deums von Braunfels offenbar. Die Sopransoli betreute *Margot Hinnenberg-Lefèbre* untadelig. Beim Konzert für Klavier und Orchester (A-dur) von *Braunfels* konnte sich der am Flügel meisterlich

tätige Komponist über die Ziselierung des eigenwilligen Instrumentalparts durch Scheinpflug nur freuen. Gleich im ersten Sinfoniekonzert steuerte letzterer energisch zu musikalisch Neuem. Brachte auch *Fritz Brandts* Klavierkonzert (op. 19) formal noch keinen Fortschritt, da es sich dem Stil der Altmeister nähert, so fesselte es doch durch die leidenschaftliche Glut der Ecksätze, denen *Walter Giesekings* gezügeltes Temperament vorbildliche Durchsichtigkeit des Gewebes sicherte. Duftiger Zeichner war der Pianist in de Fallas »Nächte in spanischen Gärten«. Das Orchester gab mit bemerkenswerter Lust den Farbenrausch der Ravelschen Bearbeitung eines Straußschen Walzers. Im Rahmen eines Konzerts, das der Einweihung der neuen Orgel gewidmet war, begegnete man dem Berliner Domorganisten *Walter Fischer*, der alle Klangfarbenmischungen der Register des Instruments in Liszts Fantasie und Fuge über b—a—c—h wirksam leuchten ließ. Vertiefter kam dann noch Händels A-dur-Konzert für Orgel und Orchester zur Geltung. Brahm's Variationen über ein Thema von Haydn und Bruckners Siebente gaben dem Abend bei ausgezeichneter Inspiration der Ausführenden würdige Füllung. Charakteristikum der dritten Veranstaltung war die *Uraufführung* einer Sinfonie, der Zweiten, von dem Salzburger Domorganisten *Joseph Meßner*. Das Werk, dessen Inhalt einen Einblick in die Lebensarbeit Savonarolas geben will, bedeutet einen Fortschritt im Schaffen Meßners. Die früher beobachtete Anlehnung an Bruckners Stil tritt stark in den Hintergrund. Dafür gewinnt die moderne Tonartenmischung und mit ihr das dramatische, beziehungsweise schildernde Moment größeren Raum, wodurch namentlich die wuchtig gesteigerten und scharfgegliederten Ecksätze, sowie eine spöttelnde Scherzoepisode hohe Plastik bekommen. Scheinpflug war der schweren Komposition ein sehr gewandter Anwalt. Für Julius Weismanns ausdrucksvolle Kammermusik brach das regsame *Grevesmühl-Quartett* (Violinsonate a-moll, Klaviertrio d-moll) und *Annie Kindling* (Lieder) eine Lanze. Das einzigartige *Rosé-Quartett* erwärmte für die klassische Kunst eines Beethoven, Schubert und Brahms. Auch Scheinpflug ließ sich die liebevolle Pflege dieser Tonmeister angelegen sein. Als kammermusikalische Leckerbissen gab es noch ein Divertimento von Graener und Dohnanyis Serenade (op. 10). Der Männergesangverein hob unter *Sterns* Leitung Hermann Ungers packendes Stimmungsbild »Abendlied in der Zechenkolonie« für Männerchor und Orgel erfolgreich aus der Taufe. *M. Voigt*

FRANKFURT a. M.: Das Hauptereignis: *Mahlers* viel zu selten gehörte Fünfte im Museum, unter *Krauß* schön gespielt, besonders schön das Scherzo. Hier ist es groß und weit und maßlos und hat doch das rechte Maß: im festen Weg, nicht im sprengenden Ziel. Wie stimmt es doch, daß diese Sinfonie zwei erste Sätze hat: Kritik des sinfonischen Apriori vom »Ecksatz«, der mit dem Zerfall des Sonatenrechtes sein eigenes Recht verlor. Wie stimmt es, daß in Vorwegnahme der Neunten die ungewisse und romantische Heiterkeit oder Melancholie des Ländlers zertrümmert und kontrapunktisch gehärtet ist. Wie stimmt es, daß die Größe von Mahlers frühen Adagiosätzen, dem Finale der Dritten und den Variationen der Vierten, gegenüber der Realität des neuen Tones suspekt, zum Adagietto und Vorspiel zusammenrückt vor dem letzten Rondo, das als Form die Glut des Mahlerschen Angriffs bestehen darf. Mahler hat mehr gewagt als in der Fünften; selten hat er mehr gewonnen. — Die Kindertotenlieder trug ein sehr renommierter Sänger vor, begleitet vom Sinfonieorchester; trug sie vor auf jene poetisierende und musikfeindliche Weise, die unter der Ideologie der »Gestaltung« offenbar die Zeit der Wagner-Nachfolge überdauert hat. Im gleichen Konzert dirigierte *Wendel* die Orchesterbearbeitung von *Schönbergs* Verklärter Nacht, die seltsam konsistent und frisch bleibt aller Stilwandlung zum Trotz. Im jüngsten *Museumskonzert* gab es die Feuervogel-Suite von Strawinskij, ein Frühwerk, in dem noch Farben aus Rimskijs gepflegtem Atelier stehen: aber schon fliegen die Fenster auf, und der entfesselte Tanz schwirrt und flimmert und stampft über die Musik und bewegt sie von Beginn.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG i. Br.: Die *Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters* unter Kapellmeister *Lindemanns* qualifizierter Leitung üben eine starke Anziehungskraft aus, mit anerkannten Solisten und guten Programmen; sie brachten als Neuheiten Braunfels' Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz und Ravels impressionistische sinfonische Tanzdichtung »Der Walzer«. Um in Freiburg das Verständnis für moderne Musik zu fördern, hat Lindemann unter dem Namen einer *Arbeitsgemeinschaft für Moderne Musik* stän-

dige, sehr stark besuchte Sonntagvormittagskonzerte zu niederen Eintrittspreisen eingerichtet. Hier wurden uns durch teils einheimische, teils auswärtige Solisten und Mitglieder des Städtischen Orchesters u. a. Werke von Hindemith, auch seine Liederzyklen »Die junge Magd« und »Marienleben« (durch *Anna Ibald*, Düsseldorf, in ausgezeichneter Wiedergabe) vorgeführt, Proben aus neuer englischer und holländischer Liedkomposition, E. Schulhoffs satirische Suite für Kammerorchester, Wellesz' Suite für Violine und Kammerorchester op. 38 und neben diesem erdachten Werke lebensprühende Hymnen für eine Sopranstimme (*Else Link* vom Stadttheater) und Kammerorchester op. 3 Nr. 4 u. 5 des Schweizers Ermattinger. Die letzten Konzerte brachten wieder *Adolf Busch* hierher, außerdem das *Ravoth-Quartett*, *Frida Kwast-Hodapp*, das *Klingler-Quartett*, die *Bläservereinigung der Berliner Staatsoper*, das *Pozniak-Trio*, den Cellisten *Földesy* mit dem Frankfurter Pianisten *Hoehn*. Eigene künstlerisch bedeutende Konzerte veranstalteten von einheimischen Künstlern die temperamentvolle Geigerin *Nell Ueter* mit der begabten Edwin-Fischer-Schülerin *Alida Hecker*; eine große Gemeinde versammelte sich an dem unter Mitwirkung von *Paula Roth-Kastner* (Klavier) und der Altistin *Grete Nies* aus Darmstadt gegebenen Bach-Abend des Geigers *Ottfried Nies*, eines ernsten Künstlers. Eine prachtvolle, kultivierte Altstimme und durchgeistigten Vortrag ließ an zwei Liederabenden die Basler Altistin *Marguerite Rüsch* erkennen. Dem rasch aufwärts strebenden Geiger *Hermann Diener*, der mit seinem Kammerorchester aus Heidelberg zu uns kam, dankte man einen anziehenden Abend mit selten gehörten klassischen Werken. Der *Chorverein* unter seinem Dirigenten *Maximilian Albrecht* zeigte sich mit Aufführungen der Missa solemnis und des Messias auf der Höhe.

Hermann Sexauer

HAMBURG: In den *Philharmonischen Konzerten* unter *Muck*, die — trotz Furtwängler mit dem Berliner Orchester und Wiederholungs-Programmen — ihren begünstigten Rang bewahren, gab es die neuen Variationen von Walter Braunfels, »Don Juan« geheißen und »klassisch-romantische Phantasmagorie« zubenannt: hauptsächlich das »vino«-Presto ausnützend. Ein großspurig und gebauscht einherschreitendes, vom Schwefel aller Hexenküchen umwittertes Stück, das sich im abschließenden B-Scherzo erst auf eine höhere Stufe der Inspiration schwingt. Wie alles, was Muck wirklich studiert, in glänzender Darlegung hingenommen, ohne inneren Anteil. Auch H. H. Wetzlers »Assisi« war hier frische Neuheit, dessen Titel wenig vom Inhalt andeutet, der hauptsächlich aber doch dem Ordensstifter gilt. Ein Werk, das ernster Kunstanschauung entblühte, trotz Abhängigkeit von Tristan, Parsifal, R. Strauß. Doch Sicherheit künstlerischen Griffs aufweist für eine unendliche Welt aus ethischem Grundklang. Des Holländers *Rudolf Mengelberg* von Muck beachtetes »Scherzo« und ein Bariton-»Requiem« erwiesen sich als von geringerer Substanz trotz Aufwandes an Mitteln. Mahlers Neunte, ein menschenfeindliches Opus, brachte es nicht zu tiefer Wirkung; um so ansprechender die *Uraufführung* eines *Respighischen* Violinkonzerts »Herbstdichtung« (e-moll), von *Alex. Schmuller* klangzauberfrisch dargelegt. In den *Sinfoniekonzerten* unter *Eugen Papst* haben Schönbergs zwei instrumentierte Orgelvorspiele Bachs nicht imponiert, desto reicher das Können und die Inspiration, die in »Pelleas und Melisande« über ein verfilztes Dickicht von Stimmen triumphieren. Auch Hans Gáls »Puppenspiel«-Ouvertüre hat dort amüsant angesprochen. Der *Berliner Domchor (Rüdel)* hat mit Joseph Haas' »Singmesse« starken Anteil für Können und Wesen des Autors geweckt. Mäßig angesprochen hat ein Abend mit *Maurice Ravel* (am Flügel) und nur von dessen Eigenschaffen, ebenso ein gleichgeartetes *Keußler*-Präsent mit dessen Zyklus »Gefährtin«. Um so reicher das Vermögen des *Léner-Quartetts* und die erstaunliche künstlerische Natur und Begabung des *Wladimir Horowitz* (an drei Abenden).

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Im 5. Sinfoniekonzert der *Staatskapelle* wurde Gustav Mahlers 1. Sinfonie zum ersten Male in Karlsruhe aufgeführt und gefiel durch den Reichtum an volkstümlichen Melodien, die dem Komponisten wie durch Schleier des Heimwehs immer klarer und reiner entgegenleuchteten, um zuletzt wieder in Nebel und Nacht zu versinken. Die Wiedergabe unter der frischen, erlebnisstarken Leitung *Ferdinand Wagners* brachte die Schönheiten des anschauungsmächtigen Werkes zu guter Wirkung. — Der jüngste Abend des *Zika-Quartetts* war ausschließlich Kammermusikschöpfungen des Karlsruher Komponisten *Arthur Kusterer* gewidmet, der sich in Süddeutschland bereits durch die Oper »Casanova« bekannt gemacht hat. Er ist ein selb-

ständiger Kopf, der sich über den Weg der modernen Musik rasch wieder eine eigene Bahn geschlagen hat, die er nun rastlos und sicher weiterführt. In seinen Kammermusikwerken hält er nach Form und Inhalt streng die Grenzen inne, läßt es nie zu Verwischungen kommen. Sehr schön und von tiefem Innenleben angefüllt sind seine Adagios. Das frische Streichquartett op. 8 ist eine prächtige Eingebung, Witz und Laune sprühen in dem unterhaltsamen Streichtrio op. 18 (Serenade), und aus dem *uraufgeführten* Streichquartett op. 19 klingen Leidenschaft und Gefühl. Das Zika-Quartett trug die drei Werke vollendet vor. *Anton Rudolph*

LEIPZIG: Der Januar brachte im Gewandhaus den Abschied von *Wilhelm Furtwängler*, der sein Publikum im Neujahrskonzert noch einmal mit einer stärkste Begeisterung weckenden Aufführung der Eroica beglückte. Auch zwei Neuheiten bot er noch in den letzten Konzerten: *Ernst Nikolaus v. Reznicek*s »Thema mit Variationen« nach dem Gedicht »Tragische Geschichte« von Chamisso und eine »Ouvertüre zu einem Puppenspiel« des Wiener Komponisten *Hans Gál*. Die lustige Fabel von dem Mann, der alles Erdenkliche anstellt, um zu bewirken, daß ihm sein Zopf nicht mehr hinten hängt, hat Reznicek in seinem Werk mit viel Humor und Einsatz eines großen technischen Könnens musikalisch behandelt. Ein köstlich altväterliches, zopfiges Thema wird durch alle Gebiete der Stimmung hindurch abgewandelt, um sich am Schluß doch siegreich zu behaupten. Ein Kabinettstück für sich der karikierende groteske Trauermarsch! Hans Gáls Ouvertüre ist ein formensicher gearbeitetes, mit köstlicher Leichtigkeit instrumentiertes Stück voll witziger Einfälle, würde aber noch angenehmer unterhalten, wenn sich der Komponist zu einigen Strichen entschließen könnte. In Vertretung *Wilhelm Furtwänglers* wird *Fritz Busch* den größten Teil der in dieser Spielzeit noch ausstehenden Konzerte leiten. Er eröffnete den ersten Abend mit einer Wiedergabe von *Max Regers* »Sinfonischem Prolog zu einer Tragödie,« damit zugleich dem Andenken seines großen Freundes huldigend, wie dem Arthur Nikischs, dem Reger diesen Prolog zugeeignet hat. Es ehrt Buschs allem billigen Erfolg abholde Künstlerschaft, daß er mit einem solchen Werk begann, dessen Größe keineswegs beim ersten Hören schon jedem Konzertbesucher klar werden kann. Busch führte das Orchester, mit dem es für ihn nun erst wieder die rechte enge Fühlung zu gewinnen galt, mit überlegenster Partiturkenntnis durch das Werk und errang einen entscheidenden Sieg. — Außerhalb des Gewandhauses erweckte das 4. Sinfoniekonzert des *Leipziger Konzertvereins* die lebhafteste Anteilnahme. *Hermann Scherchen* widmete diesen Abend ausschließlich lebenden Komponisten, und zwar Werken, die wohl geeignet sind, einen Begriff von den treibenden Kräften unserer Zeit zu geben. Igor Strawinskijs geniale Ballett-Suite »Pulcinella« büßt auch bei der konzertmäßigen Aufführung nichts von ihrer Wirkung ein. Vom ersten bis zum letzten Takt fesselt diese geniale Verbindung italienischen und russischen Musikgutes, asiatischer rhythmischer Wildheit und italienischer Melodienseligkeit. Strawinskijs etwas galliger Humor kam in dem zweiten Werk seiner Komposition zum Vorschein, der »Suite für kleines Orchester«. Das Stück enthält Karikaturen von Marsch, Walzer, Polka und Galopp, über die man Tränen lachen kann. Leider sitzen nur noch immer viel Menschen in den Konzertsälen, die keine Ahnung haben, welches neue Gebiet hier der Musik erschlossen wird. Leute, die beispielsweise über eine Karikatur von Th. Th. Heine in Entzücken geraten, sitzen hier mit beleidigten Gesichtern und glauben, das Heiligste sei verletzt, wenn sich ein Musiker, übrigens in technisch genialer Weise, ähnliches mit den Mitteln seiner Kunst erlaubt. Den stärksten Erfolg des Abends trug Arthur Honeggers »Pacific 231« davon. Eine Sensation für sich war das erste Auftreten der jugendlichen Pianistin *Gerda Nette*, Teichmüllers bester Schülerin. Die Künstlerin spielte Hindemiths Klavierkonzert mit einer technischen Meisterschaft und einem virtuosen Draufgängertum, das für die Zukunft die stolzesten Hoffnungen zu wecken vermag. — Neuheiten gab es weiterhin in der 5. Gewandhaus-Kammermusik, in der sich das *Gewandhaus-Quartett* für Sigfrid Karg-Elerts Streichquartett (op. 150) »Espressionata« einsetzte, ohne allerdings von der Lebensfähigkeit des Stückes recht überzeugen zu können. Immerhin hat das Stück weit stärkeren Eigenwert als ein am gleichen Abend *uraufgeführtes* Trio des Leipziger Komponisten *Hermann Ambrosius*. *Hans Bassermann* spielte in seinem Konzert erstmalig eine Sonate für Violine allein von *Emil Bohnke* (op. 15 Nr. 3), die in ihrer rhythmischen Eigenwilligkeit und ziemlich eng geführten Mehrstimmigkeit der Violintechnik neue Wege weist. *Adolf Aber*

LONDON: Noch ist's still. — Orchester und Kammermusik ruhen zwar nicht ganz, bewegen sich jedoch in klassisch-bequemen Bahnen. Das Publikum will es so, es zahlt nur für seinen Bach, Beethoven, Brahms, erfreulicherweise auch für Mozart. — Die Reaktion gegen die Moderne scheint mir noch eher im Wachsen als im Abnehmen. Neues führt dem Orchester immer nur wieder die sich verjüngende *Philharmonie* und der Kammermusik die noch junge aber kräftiger sich entwickelnde *British Music Society* zu. Letztere brachte uns drei Quartette, Szymanowskis zuerst in Venedig gespieltes, Casellas Concerto für Streichquartett und das vom Carnegie-Institut prämiierte des Engländers Alan Bush. Weitaus das Bedeutendste Szymanowskis, der auch zu der älteren Tradition Wagners und Strauß' zurückzukehren scheint. Stets ursprüngliche Ausdrucksweise trotzdem und eminentes Können im Dienst leidenschaftlicher Größe. Ihm sind die Heimatsklänge, die in seinen Themen singen, Heiligtum, das sein Innerstes durchzittert. Bei Casella kommen sie mehr als drüberstehende Ironie zum Durchbruch. Doch kann er wie in der Siciliana auch selbst davon ergriffen werden. Pikant ist er immer, man folgt ihm mit einer gewissen Atemlosigkeit. Ganz anders Alan Bush. Toternst. Aber die englische Volksmelodie ist zu eintönig-rhythmisch und melodisch, um auf die Dauer als Unterlage zu Werken größeren Stils dienen zu können, Vaughan Williams in dieser Hinsicht ein verführerischer, aber verhängnisvoller Meister. Auch dieses Quartett läuft letzten Endes auf das »Londonderry Air« hinaus, wo es ernst, auf irgendein »Morris-dance«, wo es heiter wird — gediegene Variationsarbeit, aber die allein tut's schließlich nicht. Überhaupt diese »nationale« Musik! In jenem Philharmonischen Konzert, das der etwas schwerfällig-begeisterte Franzose *Rhené-Baton* dirigierte, bekamen wir nach Rimskij-Korssakoffs Ostern-Rhapsodie ein neues Werk von dem bekannten französischen Kritiker und Schriftsteller Louis Vuillemin zu hören, dem es die keltische Volksmelodie und ihr populärstes Instrument, der »Binion«, eine Art Dudelsack, angetan hat. Gefällige, geschickte und orchestral effektvolle Musik. Weit bedeutender ist dagegen Vincent d'Indys »Symphonie sur un thème montagnard«, das, 1886 entstanden, die Merkmale Franckscher Entwicklungsmethoden und Wagnerscher Harmonik trägt und wohl als Erstes das Klavier als Bestandteil des Orchesters behandelt. Mozarts c-moll-Konzert spielte der vortreffliche Pianist *Ricardo Viñes* — Spanier zwar, aber französischer Kultur ... Äußerst fein geschliffenes, beinah allzu objektives Spiel. Diese Auffassung Mozarts seitens der Franzosen ist für diese fast typisch zu nennen. Auch das technisch vollkommene *Capet-Quartett* huldigt ihr: läßt man sie für Mozart gelten, so scheint sie mir für ein op. 59 Nr. 3 in c doch zu kühl. Tonleitern, wie sie im langsamen Satze dieses Quartetts vorkommen, sind eben Beethovensche, keine Davidschen Fingerübungen, werden sie auch noch so perfekt gegeigt. Groß ist auch die Kunst *Elisabeth Schumanns*, die sich als Liedersängerin in Mozart, Schubert und Strauß vorstellte. Ihre kristallklare Stimme, ihre vollkommene Beherrschung derselben und ihrerselbst, erfüllten mich mit Bewunderung, doch trotz (oder wegen) dramatischer Zuspitzung, z. B. des »Veilchens«, nicht mit Wärme, bis sie Strauß sang. Das waren Herzenstöne.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Der Musikverein führte Händels Messias nach guter alter Oratorienweise auf. Man schaut heute Händelsche Oratorienmusik doch anders an als vor vierzig Jahren. Hat Chrysander umsonst gelebt und geschafft, hat Göttingen und die dortige Opernrenaissance gar keine anderen Lichter aufgesetzt auch zur Erkenntnis des epischen Händel? In einem *Akademiekonzert* vertrat der Dresdener Kapellmeister *Hermann Kutzschbach* den einheimischen Stabträger. Schuberts h-moll-Sinfonie geriet etwas trocken und phantasielos. Der ausgezeichnete Dirigent war anscheinend nicht ganz in Stimmung, denn auch Mahlers schöne, liebenswürdig frische und im letzten Satz sich gewaltig aufbäumende 1. Sinfonie in D-dur kam uns in dieser äußerlich wohl sauberen Aufführung etwas spießig vor. Zu diesen Mahlerschen Sinfonien, die wie Bekenntnisrufe, wie Beichten aufzufassen sind, bedarf es eben einer feurigen, persönlichen Einstellung des leitenden Interpreten, die vielleicht dem urmusikalischen, dirigiergewandten Kutzschbach in diesem Falle mangelt. Dagegen hat er als Leiter des Begleitungsapparates bei den Vorträgen *Albert Fischers* seine ganze kapellmeisterliche Gewandtheit entfaltet, Vokalwerke von Händel und F. E. Koch zu entsprechender Wirkung gebracht.

Das *Zika-Quartett* beschenkte uns mit einem böhmischen Abend. Die Neuheit war eine Streichquartettkomposition von Leoš

Janaček, des Komponisten der »Jenufa«, eine Sache, die uns gänzlich verschleiert blieb. Janaček will von Tolstois Roman »Die Kreuzersonate« angeregt sein. Ich glaube, daß hier ein Mißverständnis dem anderen zwangsläufig folgt. Beethovens A-dur Klavier-Violin-Sonate ist wohl mit Unrecht in den Verdacht gerade erotischer Reizungsfähigkeit gekommen und was Janaček dem russischen Niederschlag falsch aufgefaßter Beethovenscher Pathetik und Ethik entnahm, das vergrub sich in ein musikalisches Chaos, aus dem nur hie und da ein Irrlicht leuchtet. *Eduard Erdmann* spielte in einem der großen Orchesterkonzerte unter *Richard Lert* das B-dur-Klavierkonzert von *Hermann Goetz*. Man ließ sich gerne wieder an den feinen, lieben und sinnigen Königsberger erinnern, den wir hier mit seinen Opern »Der Widerspenstigen Zähmung« und »Francesca da Rimini« für die Opernbühne entdeckt und jahrzehntelang ausdauernd propagiert haben. Das Konzert selbst duftete uns entgegen wie ein frischer Blumenstrauß, wie eine Frühlingsbotschaft. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Faschingsruhe. Nur vereinzelt wurden noch Konzerte gewagt. *Hausegger* brachte in einem Abonnementkonzert des Konzertvereins als Neuheit H. H. Wetzlers »Visionen«, sechs sinfonische Sätze für Orchester, verstraußter Berlioz, glänzend in der äußeren Mache, innerlich ziemlich nichtssagend. Stärkere persönliche Züge trug das am gleichen Abend zum erstenmal aufgeführte, vom Komponisten selbst dirigierte einsätzige Violinkonzert von Max Trapp, dem *Gustav Havemanns* unübertreffliche Kunst zu einem schönen Erfolg verhalf. Das nächste Konzert, das *Franz v. Hoeßlin* als Gast dirigierte, wartete gleich mit drei Neuheiten auf: Friedrich E. Kochs Drei Gesänge für Bariton und Orchester op. 38, manierierte, erklügelte Schreibtischarbeit; Hyperion, für Bariton, gemischten Chor und Orchester op. 32 von Richard Wetz, obwohl ausgeprägt epigonal, in seinem gepflegten ehrlichen Musizieren nicht unsympathisch, und als *Uraufführung* ein gefälliges »Vorspiel zu einer heiteren Oper« op. 13 von *Theodor Huber-Anderach*. Franz v. Hoeßlin, gegen früher ruhiger geworden, erwies auch an diesem Abend seine ausgesprochene starke Dirigierbegabung, ebenso wie *Emil Bohnke* in seinem zweiten Konzert mit dem Konzertvereinsorchester. Die hohe Meinung vor dem Komponisten Bohnke, die uns seine im vorweihnachtlichen Konzert gebrachten »Variationen über ein eigenes Thema« abgerungen hatten, sank allerdings diesmal nach Anhören seines Klavierkonzertes op. 14 um einige Grade. Am zweiten Komponistenabend des *Tonkünstlervereins* wurden, neben *H. Norens* etwas trockener Cello-Sonate op. 47, die Violinsonate von *Margarethe v. Mikusch*, ein Werk, das wohl einige nette Einfälle enthält, aber die gestaltende Kraft vermissen läßt, und *Adolf Forters* kraftgenialische, zu wenig differenzierte, aber stark musikantische Variationen und Fuge für Klavier op. 6 aufgeführt. Das *Berber-Quartett* zeigte an seinen Beethoven-Abenden, daß es sich in der neuen Zusammensetzung (Felix Berber, Milly Berber-Wildner, Val. Härtl, Jos. Köhler) schon ausgezeichnet eingespielt hat. Felix Berber selbst führte mit einer überlegenen Ruhe, musizierte mit einer Beseeltheit, wie wir es von ihm noch nicht gehört haben. Ein von der Trio-Vereinigung *Schmid-Lindner*, *Szanto*, *Disclez* mit Hilfe erster Kräfte des Staatsorchesters aus dem Manuskript aufgeführtes Oktett »Dem Lande meiner Kindheit« von W. v. Baußnern zeichnete sich namentlich durch formale und klangliche Vorzüge aus. Von den Werken eines Kompositionsabends, den *Heinrich Schalit* gab, hinterließen Vier hymnische Gesänge für Tenor op. 21, auf jüdische Texte, durch die Inbrunst des Gefühls starken Eindruck. *Willy Krienitz*

NÜRNBERG: Durch die Berufung des Wiesbadener Generalmusikdirektors *Carl Schuricht* an die Spitze der *Philharmonischen Vereinskonzerte* haben diese Veranstaltungen für das Nürnberger Musikleben eine noch vitalere Bedeutung gewonnen. Schuricht, der geistvolle, sensible Orchesterleiter, der für jeden Stil eine seltene Intuition besitzt, versteht auch, ein Orchester zu erziehen, und das ist gerade ein Faktor, der für den sinfonischen Dirigenten der Nürnberger Tonkünstlervereinigung von besonderer Bedeutung ist, da dieses Orchester in den letzten Jahren zu oft den Führer wechseln mußte und neuerdings im einseitigen Theaterbetrieb auf dem Podium etwas fremd geworden ist. Der Philharmonische Verein konnte in diesem Jahre den Ruf der Aktualität für sich in Anspruch nehmen und brachte in zwei Konzerten hintereinander Schrekers Musik zu einem Drama, den Hymnus der Verzückung von Skrjabin, Rudi Stephans Orchestermusik und Hindemiths Cellokonzert. So geht es natürlich in einer Mittelstadt nicht, wenn man das Pu-

blikum, das bisher vorwiegend klassisch erzogen war, für neue Musik »gefügig« machen will. Im Privat-Musikverein lernte man durch das *Rosé-Quartett* ein hervorragendes Kammermusikwerk neuzeitlicher Faktur in Ernst Tochs op. 28 kennen. Aus einer sehr fruchtbaren Schaffensperiode Hindemiths stammt die Violinsonate in D op. 11 und das Streichquartett op. 10, die von *Franz v. Vecsey* und dem *Nürnberger Streichquartett* vortrefflich zum Erklingen gebracht wurden. In den *Städtischen Sinfoniekonzerten* (Leitung: *Aug. Scharrer*) hatte H. H. Wetzler mit seinen klangprächtigen, virtuos komponierten »Visionen« viel Erfolg. Auch *Karl Rorichs* »Allotria« fanden dort eine freundliche Aufnahme. Der *Nürnberger Lehrergesangverein* hat in *Fritz Binder* einen neuen, begabten Dirigenten, der sich mit Haydns »Jahreszeiten« und einem Volksliederabend sehr günstig einführte. Die reifste Kunst des Chorsingens verkörpert sich im *Hardörferchor*. Sein Konzert in der Sebaldkirche mit Werken von Dufay bis zu Reger und Kaminski zeugte wieder von einer überragenden geistigen und phonetischen Kultur.

Wilhelm Matthes

PARIS: Der Februar zeichnete sich durch zahlreiche Aufführungen bedeutender klassischer Werke aus. So hörte man in den Pasdeloup-Konzerten Berlioz' »Fausts Verdammnis« und fand seine »Symphonie fantastique« fast auf allen Programmen der großen Konzerte; Beethoven, Wagner und Mozart teilten abwechselnd die Gunst des Publikums, und das Conservatoire ließ mit den *Max de Ranseschen Chören* Schumanns »Faust« und die h-moll-Messe von Bach unter *H. Rabaud* erklingen. — Von Erstaufführungen sind nur kleine Werke zu nennen: bei den Colonnes drei »Evocations arabes« von Abita, ziemlich nichtssagend, und neue *Saudades do Brazil*, die nicht viel besser sind. *Fourestiers* mit dem Rompreis ausgezeichnete Kantate dagegen — sie wurde vom Autor selbst dirigiert — stellt ein Werk weit größerer Bedeutung dar. Sie ist »La Mort d'Adonis« betitelt und dreistimmig gesetzt, wie es die Vorschrift für die Wettbewerb-Kantaten verlangte. Die Arbeit verrät wie so viele anderer junger Musiker wohl die Geschicklichkeit, sich dem vorgeschriebenen akademischen Stil anzupassen, entbehrt aber der Originalität. — In den Pasdeloup-Konzerten widmete *Albert Wolff*, der alles auswendig dirigiert, einen Abend russischer Musik und brachte Straußens »Couperin-Suite«, Konzerte von Händel und Haydn mit *Wanda Landowska* am Cembalo und Flügel, Debussys »Iberia«, Manuel de Fallas »La Vie brève« und ein Bruchstück aus Florent Schmitts »Petite Elfe«. *Susanna Vuillemin* und Herr *Legrand* sangen den Schluß des vierten Aktes von Debussys »Pelleas und Mélisande«. — *Woollett* bot in den Lamoureux-Konzerten Teile aus dem Opernballett »Les Amants byzantins«, dessen einzelne farbenreiche Nummern wie eine Orchestersuite anmuten. — *Walther Straram* hat mit einem Zyklus von zwölf Konzerten begonnen, in denen er alte Werke auferstehen läßt (z. B. Purcell, J. Stamitz) und andererseits den Zeitgenossen das Wort gibt. Die sich fast ausschließlich für Neues einsetzende Société nationale vermittelte Canteloubes »Chant d'Auvergne«, »Cinq Haïkaï« (Epigramme japanischer Lyrik) von Jacques Pillois, G. Samazeuilhs »Chant d'Espagne« für Frauenstimme und Klavier und von Ch. Sohy »Triptyque champêtre«; die Société indépendante, jüngere Schwester der Nationale, offenbarte uns eine Sonate von Hindemith, Klavierstücke von Blair Fairchild sowie eine Sonate für Klavier und Klarinette von Raymond Koechlin. — Zum Schluß sei noch des Konzerts von *Alexandrovitch* gedacht, der Dargomyschski und Tschaikowskij sang, und des Chopin-Abends von *Raoul de Koczalski* im Saal Majestic.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: *Richard Schubert* gab einen Liederabend vor einer begeisterten Hörerschar, die diesem grunddeutschen Heldensänger zujubelte. Der junge *Leo Wurmser* von der Musikakademie Wien begleitete ihn trefflich am Flügel. *Emil Mattiesen*, der in Rostock seine treue Gemeinde hat, veranstaltete einen Lieder- und Balladenabend mit eigenen Tonschöpfungen, die tiefen Eindruck machten. In *Paul Lohmann* hatte er einen stimmgewaltigen und verständnisvollen Sänger von außergewöhnlichen Eigenschaften, so daß in seinem Vortrag die Absichten des Tondichters voll verwirklicht wurden. Die jugendliche Geigerin *Magda Schmidtborn*, eine Schülerin von Gustav Havemann, errang bei ihrem ersten Auftreten großen Erfolg. Im Vereinskonzert unter *Schmidt-Belden* (Dvořáks Sinfonie »Aus der neuen Welt«) spielte zum erstenmal *Edwin Fischer* (Beethovens Es-dur-Konzert) und hinterließ gewaltigen Eindruck. Seine Schweizer Volksart spricht aus seinem urkräftigen und gesunden, die schwierigsten Aufgaben meisterhaft bewältigenden Spiel, das gerade für Beethoven und die deutsche Kunst berufen

erscheint. Wie Hans v. Bülow lenkt und beseelt er vom Flügel aus das Orchester, so daß eine Gesamtwirkung von seltener Einheit und Reinheit sich ergibt. — Die Kammermusikabende im Fürstensaal des Rathauses, die das *Ashauer-Quartett* im Auftrag der Stadt veranstaltet, dürfen als eine Bereicherung des Rostocker Konzertwesens begrüßt werden.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Die Pflege der Bruckner-Sinfonie fand ihren schönen Ausdruck in einer Aufführung der Ersten. Man fand Ursache, dem Dirigenten *Leonhardt* für die ruhige Temponahme zu danken, da man durch sie vor falscher Auffassung Brucknerschen Wesens bewahrt wurde. Deutlicher von Tag zu Tag zeigt sich, daß die unserem Orchester bis zu einem gewissen Grade verlorengegangene tonliche Schönheit sich zu erneuern begonnen hat ... Im Konzertsaal begegnete man bekannten Größen wie *Jos. Pembaur*, dem staunenswerten Techniker *Vasa Přihoda*, dem für den italienischen Fortschrittler Alfano sich einsetzenden Geiger *Leo Guetta* und dem sympathischen Cellisten *Földesy*. Die Pianistin *Kahl-Decker* ließ sich in einer Beethoven durchaus nicht zuträglichen Weise von äußerer Leidenschaft allzu willig fortreißen, der Münchener Tenor *Lorenz Wolff* machte gleichfalls aus einem Vorzug eine Schwäche, indem er in weichem lyrischem Empfinden förmlich aufging, *Helge Lindberg* schlug seine Kollegen vom Baritonfach um Haupteslänge.

Alexander Eisenmann

WIEN: *Wilhelm Furtwängler* hat Hermann Suters großes Chorwerk »Le Laudi« zur Aufführung gebracht. Es ist eine durchaus edel gesinnte Komposition, Musik, die die Erde liebt und den Himmel preist, ohne ihn gerade zu stürmen, die aus der Brahms-Sphäre kommt, aber der pessimistischen Brahms-Note gleichsam ein zuversichtliches Versetzungszeichen vorschreibt. Hand in Hand mit dieser Wendung in die freundlichere Tonart geht allerdings auch die zu einer weniger tiefen Auffassung der Dinge; insofern als Suters Oratorium vom Lobgesang des heiligen Franz von Assisi im wesentlichen bloß das Wort und die lyrische Oberfläche in Musik aufgehen läßt. Für das Milieu der *Gesellschaftskonzerte*, für diesen Hort der Tradition und der konservativen Gesinnung, bedeutete die Aufführung eines neuen, wenn auch in gewohnten und gepflegten Bahnen dahinwandelnden Werkes, immerhin eine Tat, die zweifellos Furtwänglers befeuerndem Einfluß zu danken ist. — Auch *Weingartner* und die *Philharmoniker*, die Neuem gegenüber nicht weniger zurückhaltend sind, erfreuten ihr Stammpublikum mit einer wahrhaft philharmonischen Novitätengabe: mit einer »Suite für 17 Blasinstrumente« von *Franz Moser*. Moser gehört dem philharmonischen Orchester als Kontrabassist an; er hat sich aber, ungeachtet seines in die dunklen Tiefen der Tonkunst weisenden Berufes, sein sonniges Musikantennaturell ungeschmälert bewahrt. Es ist zugleich das echte österreichische Naturell, dem aus Wald und Flur die freundlichen Klänge und Weisen zufliegen. Moser ist ein Musiker, der sich mit keinen Posen und Problemen belastet, sondern sich einzig darum kümmert, was ihm das Herz und die innere Stimme gebietet. Und da er der orchestralen Praxis ebenso innig verbunden bleibt wie der Natur und der Landschaft, so weiß er eben auch dem Gebot der inneren Stimme den formvollendeten und klangschönen Ausdruck zu geben. Die Suite trifft einen glücklichen Ausgleich zwischen älteren und jüngeren Stilelementen, phantasiert einmal in Sarabandenart, um sich dann wieder zu modernen Tanzrhythmen etwas Wienerisches einfallen zu lassen. Ein Variationensatz mit Schlußfuge krönt das anregende Werk, das von der blasenden Kollegenschaft des Komponisten — 4 Hörner und 13 Holzblasinstrumente — meisterhaft vorgetragen wurde. Das cis-moll-Streichquartett von Pfitzner war in einem Kammermusikabend des *Sedlak-Winkler-Quartetts*, einer freudig und zielbewußt aufstrebenden Künstlervereinigung zu hören. Diese Komposition führt über einen wild zerklüfteten, prometheisch ringenden ersten Satz in das Gebiet neuer und starker Visionen, in die Traumwelt eines Adagios von reizvoll herber Schönheit. — Mit großer Spannung wurde *Jascha Heifetz* erwartet, den man seit seinen Anfängen hier nicht mehr gehört hatte. Er begann mit der Kreutzersonate, die er gleichsam in eine Reihe anmutiger Kreislerpiecen auflöste, brillierte mit der Vollkommenheit seines rechten Armes und entzückte mit der Süße des Tones. Aber das Publikum blieb — ganz so wie der Künstler und seine aalglatte Kunst — kühl bis ans Herz hinan.

Heinrich Kralik

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Franz Schreker ist gegenwärtig mit einer neuen Oper »Christophorus« beschäftigt. Der Text, wiederum vom Komponisten selbst, behandelt eine moderne Legende.

Paul Hindemith arbeitet zur Zeit an seiner neuen Oper »Cardillac«, deren Textbuch *Ferdinand Lion* verfaßt hat.

Julius Weismann schafft an der Vollendung einer neuen Oper »Regina del Lago!«. Das Libretto ist eine Nachdichtung der gleichnamigen Novelle von *Walter Calé*, dessen Gedichte ebenfalls durch Weismann vertont wurden.

Kurt Weill hat einen neuen Operneinakter »Royal Palace« (Text von *Iwan Goll*) vollendet.

»Trau, schau, wem!?« ist der Titel eines dreiaktigen Lustspiels für Musik, dessen Komposition *Theodor Blumer* beendet hat. Das Buch schrieb *Hans Teßmer* (nach einer venetianischen Novelle von Karl Gjellerup).

OPERNSPIELPLAN

BAMBERG: *Hanns Ludwig Kormanns* einaktige komische Oper »Belcanto« wurde vom Stadttheater zur *Uraufführung* angenommen.

BERLIN: Die *Staatsoper* hat *Busonis* »Dr. Faust« zur Erstaufführung für die nächste Spielzeit erworben.

BRÜSSEL: Im Théâtre de la Monnaie erlebte Franz Schuberts vergessene Oper »Fierabras« ihre Erstaufführung in französischer Sprache. Die Übersetzung des Textbuches hatte *Paul Spaak* besorgt.

FRANKFURT a. M.: »Die Lästerschule« von Paul v. Klenau wurde vom Opernhaus zur *Uraufführung* erworben.

GOTHA: Das Landestheater erwarb *Robert Hernrieds* Neubearbeitung der Wolfsschluchtszene im »Freischütz« zur *Uraufführung* für Deutschland.

MONTE-CARLO: Die Oper wird in dieser Saison die »Judith« von *Morax-Honegger* für Frankreich zum erstenmal aufführen, sowie auch die französische Uraufführung des »Rosenkavalier« von *Strauß* bringen. Von weiteren Neuigkeiten sind projektiert eine unveröffentlichte Oper von *Gounod* »Jeanne d'Arc«, eine neue italienische Oper »Nazareth« von *Vitadini* und die »Hirondelle« *Puccinis*.

KONZERTE

BERLIN: *Wilhelm Matthes* hatte mit der Uraufführung eines einsätzigen Streichquartettes hier einen starken Erfolg zu verzeichnen. Die Presse hebt u. a. an dem Werke den durchaus gesetzten Stil hervor und das Gesunde, Unexperimentelle der Musik, die in ein breites Gefühl mündet und die Hörer auf die Dauer von etwa dreiviertel Stunden durchweg interessierte. Auch das *Nürnberger Streichquartett*, das das neue Werk zu Gehör brachte, fand bei Publikum und Presse reichen Beifall.

CHEMNITZ: *Theodor Blumers* Kammerkonzert für Violine, Flöte und Horn erlebte hier durch Mitglieder der *Städtischen Kapelle* unter *Malatas* Leitung seine beifällig aufgenommene *Uraufführung*.

GOTHA: Der *Musikverein* hat eine Reihe von Orchesterliedern von *Robert Hernried* zur *Uraufführung* angenommen.

NEUSS a. Rh.: Im 5. *städt. Zeughauskonzert* kamen zur Aufführung: Rudi Stephan: Musik für 7 Saiteninstrumente (Urfassung), Paul Hindemith: »Die junge Magd« und Arnold Schönberg: Kammersinfonie op. 9. Ausführende waren: Das *Rohlfs-Zoll-Quartett* und die *Bläser-Vereinigung* des *städt. Orchesters Düsseldorf*, *Wolfdieter Meinardus* (Klavier), *Anna Ibald* (Gesang). Die künstlerische Leitung hatte *Hanns W. David*.

NEUYORK: In diesem Winter finden 250 *große Orchesterkonzerte* statt, von denen etwas über 100 auf das alte Jahr, die anderen auf 1926 entfallen. Mengelberg, Toscanini und Furtwängler leiten das Neuyorker Philharmonische Orchester, Damrosch, Klemperer und Goossens das Sinfonieorchester, Dohnanyi und Casella das staatliche Sinfonieorchester.

OSNABRÜCK: *Otto Frickhöffers* »Sinfonische Improvisationen« errangen in einem der städtischen Sinfoniekonzerte großen Beifall.

WIEN: Mit sehr starkem Erfolg wurde hier erstmalig Verdis nachkomponierte Ballettmusik zu »Othello« durch das *Wiener Sinfonieorchester* unter Leitung von *Robert Heger* zur Aufführung gebracht.

TAGESCHRONIK

Auf dem diesjährigen *Internationalen Musikfest*, das vom 15. bis 22. Juni in *Zürich* stattfinden wird, gelangen zur Aufführung im ersten Konzert (als geistliche Musik): »Litanei«

von *Petyrek* und »Le miroir de Jésus« von *Caplet*; im zweiten Konzert: »Portsmouth Point« von *Walton*, Konzert für Orchester von *Hindemith*, »Partita« von *Casella*, fünf Orchesterstücke von *Webern*, »Fouls« von *Ferrond*, »La danse de la sorcière« von *Tansmann* und 5. Sinfonie (mit Violine und Solotrompete) von *Levy*; im dritten Konzert: Streichtrio von *Geiser*, Bläser-Quintett von *Schönberg*, Streichquartett von *Jacobi*; im vierten Konzert Septett von *Horree*, 4. Klaviersonate von *Miaskowski*, Violinkonzert von *Weill* und zwei Stücke für Kammerorchester von *Krasa*. Die einzelnen Stücke sind diesmal auf das einstimmige Votum sämtlicher Juroren: Bliß (England), Honegger (Schweiz), Straram (Frankreich), Szymanowski (Polen) und Scherchen (Deutschland) hin angenommen worden. Die Dauer der einzelnen Aufführungen wird einundeinhalb Stunden nicht überschreiten. Als außerordentliche Veranstaltung des Festes wird *Volkmar Andreae* ein Chorkonzert leiten, in dem der »Ungarische Psalm« von *Kodály* und »König David« von *Honegger* zur Darbietung kommen. In der Marionettenbühne wird »Don Quichote« von *Manuel de Falla* zu hören sein.

Im Haushaltsplan des Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung für 1926 ist ein Betrag von 10 000 *Mark* für einen *neuen staatlichen Musikpreis*, vorgesehen, der anläßlich des hundertsten Todestages Beethovens (im März 1927) geschaffen wurde. Dieser *Beethoven-Preis* soll alljährlich an hervorragend begabte jüngere oder anerkannte ältere *Komponisten* verliehen werden. Der Präsident und der Senat der Akademie der Künste sind vom Kultusminister gebeten worden, die Satzungen auszuarbeiten und Vorschläge für ein Kuratorium zu machen, dem auch Angehörige der Berufsverbände der Komponisten angehören sollen. Der Preis wird *erstmalig am 26. März 1927* zur Verteilung gelangen.

Eine *Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst* ist für den 8. bis 10. April 1926 von dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung seines Direktors Professor Dr. *W. Gurlitt* gemeinsam mit dem 1. Vorsitzenden des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands Dr. *O. Walcker* (Ludwigsburg) geplant, mit dem Zweck, die heute wieder auflebenden Fragen der Orgelmusik und des Orgelbaus fördern zu helfen. Das Programm setzt sich aus Vorträgen namhafter Fachmänner und folgenden öffentlichen Veranstaltungen zusammen: Eröffnung der Tagung durch Professor Karl Straube, Vortrag von Professor Dr. W. Gurlitt über »Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte«; zwei Vorführungen der Prätoriusorgel durch K. Matthaei und Professor A. Sittard; Darbietung zeitgenössischer Orgelkompositionen durch Günther Ramin (Leipzig). Anmeldungen zur Teilnahme an der Tagung sind an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br., Bertholdstraße 14, zu richten.

Von Osterdienstag, den 6. April bis Freitag, den 9. April veranstalten die *evangelischen Kirchengesangvereine Rheinlands und Westfalens* ihren diesjährigen *kirchenmusikalischen Kongreß in Dortmund*. Auskunft erteilt das Städtische Konservatorium in Dortmund, Direktor Carl Holtschneider.

Eine neue preußische Prüfungsordnung für Organisten und Chordirigenten ist jetzt mit sofortiger Wirkung vom Kultusministerium aufgestellt worden. Sie tritt an die Stelle der bisherigen Ordnung aus dem Jahre 1912 und wird auch der Abgangsprüfung bei der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg für die Studenten zugrunde gelegt werden, die die Befähigung für ein Organisten- und Chordirigentenamt erstreben.

Die *nächste staatliche Privatmusiklehrer-Prüfung in Berlin* ist auf den 16. *März* und die folgenden Tage anberaumt.

Die Studentenschaften der deutschen staatlichen Hochschulen für Musik haben sich zu einem Hochschulverband »*Deutsche Musikstudentenschaft*« zusammengeschlossen, der im Januar in Berlin gegründet worden ist. Vorsitzender A. Schellenberg (Berlin). — In engem Anschluß an diesen Verband ist in Berlin ein »*Verein ehemaliger Hochschüler der Hochschule für Musik in Berlin*« ins Leben gerufen worden. Vorsitzender dieses Vereins ist Wolfgang Jacobi.

In *Wien* wurde eine *Kantaten- und Madrigal-Vereinigung* gegründet, die aus dreißig Mitgliedern des Staatsopernchores besteht.

* * *

Die sogenannte »Bertramka«, das Haus in dem *Prager* Vororte Smichow, in dem Mozart seine Oper »Don Juan« vollendete, soll in ein *Mozart-Museum* verwandelt werden. Der letzte Besitzer des Hauses vermachte es dem Salzburger Mozarteum. Die Mozart-Gesellschaft von Prag hat Einrichtung und Leitung des Museums übernommen. Die verstreuten Erinnerungs-

stücke an Mozart sollen gesammelt und in den beiden Zimmern, die Mozart seinerzeit in dem Hause bewohnt hat, ausgestellt werden.

Paganinis sterbliche Hülle, die bisher in der Familiengruft zu Goione bei Parma beigesetzt war, hat nunmehr auf dem berühmten *Genueser Friedhof* von *Staglieno* ihren endgültigen Ruheplatz gefunden. Gleichzeitig wurde das bisherige Grabmonument nach Genua übergeführt.

Romain Rolland ist am 29. Januar *60 Jahre* alt geworden.

Der norwegische Komponist *Christian Sinding* war aus Anlaß seines 70. Geburtstages Gegenstand vieler Huldigungen.

Georg Rolle, der bekannte Methodiker des Schulgesangs, wurde am 28. Dezember 1925 *70 Jahre* alt. Rolle, der seine musikalische Ausbildung bei Mettner in München und Blumner in Berlin erhielt, wurde 1907 von Hermann Kretzschmar an die Akademie für Kirchenmusik berufen, wo er sich um die Ausbildung von Schulmusiklehrern und um die Hebung der Schulmusik große Verdienste erworben hat.

Georg Richard Kruse, der verdienstvolle Lortzing- und Nicolai-Biograph, Begründer und langjähriger Leiter des Berliner Lessing-Museums, ist am 17. Januar *70 Jahre* alt geworden.

Der Komponist *Richard Wintzer* beging am 9. März die Feier seines *60. Geburtstages*.

In Liegnitz vollendete der aus Damerkow (Pommern) gebürtige Tondichter *Wilhelm Rudnik* am 30. Dezember v. J. unter besonderen Ehrungen sein *75. Lebensjahr*.

* * *

Die Accademia di Santa Cecilia in *Rom* hat *Arnold Schönberg* und *Manuel de Falla* zu *Ehrenmitgliedern* ernannt.

Dr. *Ludwig Rottenberg*, der erste Kapellmeister der *Frankfurter Oper*, dessen im August d. J. ablaufender Vertrag von der Stadtverwaltung nicht erneuert wurde, erhielt seinen Abschied unter Gewährung einer ansehnlichen Pension und unter ausdrücklicher Anerkennung seiner Verdienste um die Frankfurter Oper, in deren Diensten er seit 33 Jahren steht.

Kammersänger *Anton Erl*, der 40 Jahre hindurch der *Dresdener Oper* angehört hat, wurde vom sächsischen Ministerium für Volksbildung zu seinem 80. Geburtstag durch die Verleihung der *Ehrenmitgliedschaft* der Sächsischen Staatstheater ausgezeichnet.

Theodor Szanto ist in *Paris* mit dem *Kreuz der Ehrenlegion* dekoriert worden.

Der vom *Pariser Verlag Heugel* gestiftete Preis von 100 000 Franken ist *Jules Canteloube* zuerkannt worden. Die prämiierte Oper ist »Le Mas« betitelt; sie wird demnächst aufgeführt.

* * *

Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater hat *Karl Muck* als Dirigenten für die Münchener Richard Wagner-Festspiele 1926, die zwischen dem 1. August und 5. September im Prinzregententheater und Residenztheater stattfinden, gewonnen.

Leo Blech wurde von der Generalverwaltung der *Staatsoper Berlin* auf mehrere Jahre *neu verpflichtet*.

Der erste Kapellmeister und musikalische Oberleiter des Koburgischen Landestheaters, *Albert Bing*, wurde zum *Generalmusikdirektor* ernannt.

Der Erfurter Oberregisseur *Hans Schüler* hat eine Berufung als Oberspielleiter der Oper an das *Staatstheater in Wiesbaden* für die nächste Spielzeit angenommen.

Kapellmeister Max Hüsgen von der Oper in Duisburg ist als Erster Kapellmeister an das *hessische Landestheater in Darmstadt* verpflichtet worden.

Als erster Kapellmeister an das Reußische Theater zu *Gera* wurde *Michael Szenkar* verpflichtet.

Christo Pantscheff wurde zum Musikdirektor der staatlichen Musikschule in *Philippopel* und zum *Lektor* für Formenlehre und Analyse an der staatlichen Akademie für Musik in *Sofia* ernannt.

AUS DEM VERLAG

Die Universal-Edition in Wien beging im Februar die Feier ihres *25jährigen Bestehens*. Der Verlag, zunächst mit der Absicht gegründet, auch in Österreich eine mustergültige Ausgabe der klassischen und instruktiven Musik zu schaffen, wuchs bald über dieses Ziel hinaus. Schon 1904 erweiterte er das ursprüngliche Programm durch die Erwerbung des Verlages Jos. Aibl in München, womit das gesamte sinfonische und kammermusikalische, sowie das Liedschaffen von *Richard Strauß*, wichtige Werke von *Reger*, Hans v. Bülow und Suppé erworben wurden. Seit 1909 begann eine neue Periode, die der Betonung des zeitgenössischen Schaffens galt und die den Weltruf des Verlags begründete. Die ersten Urheberrechts-

verträge verpflichteten *Mahler*, *Schönberg* und *Schreker* dauernd dem Verlag, und in den nächsten Jahren folgten die führenden internationalen Komponisten wie Bartók, Berg, Bittner, Braunfels, Casella, Delius, Haba, Janáček, Kaminski, Kodály, Křenek, Malipiero, Milhaud, Szymanowski, Weingartner, Wellesz und zahlreiche andere. Die Sinfonien und Chorwerke *Anton Bruckners* gehen zum größten Teil an die Universal-Edition über. Der Bühnenvertrieb beherrscht mit zirka 150 Opern und Ballettwerken zeitgenössischer Komponisten den modernen Spielplan der Bühnen. 1913 beginnt die Zeitschrift für Kirchenmusik »Musica Divina« zu erscheinen, 1919 werden die »Musikblätter des Anbruch«, 1924 die Fachzeitschrift für Dirigenten »Pult und Taktstock« ins Leben gerufen. In den letzten Jahren hat der Verlag, dessen Katalog heute 8500 Nummern enthält, mehrere Wiener Musikalienhandlungen, die Druckerei Otto Maaß, das Großsortiment Friedrich Hofmeister, Wien, den Theaterverlag Otto Eirich, den Wiener Philharmonischen Verlag und andere Unternehmungen seinem Konzern angegliedert. 1920 wurde die Neuyorker Filiale gegründet. Die enorme Ausdehnung, der beispiellose Aufschwung des Unternehmens in den 25 Jahren seines Bestehens ist wohl hauptsächlich der umsichtigen und bei allem Wagemut vorsichtigen Leitung durch seinen Direktor *Emil Hertzka* zu danken.

Max Hesses Verlag, *Berlin*. Das für den Musiker unentbehrliche, seit Jahren bestens eingeführte Nachschlagewerk: der »Vereinigte Musiker-Kalender Hesse-Stern« liegt für das Jahr 1926 vor. Er ermöglicht in seinen umfassenden Aufstellungen einen Einblick in das gesamte Musikleben. Die Konzertdirektionen, Musikalienverleger, Zeitschriften, Musikerverbände und die konzertierenden Künstler werden lückenlos aufgezählt, während der Hauptteil ein nach Städten geordnetes Verzeichnis der Musiker des In- und Auslandes gibt.

Das neue Klavierkonzert von *Ottorino Respighi* »Concerto in modo misolidio« hatte bei seiner Uraufführung am 28. Januar in *Neuyork* großen Erfolg. Das Werk gelangt demnächst auch in Wien und London zur Aufführung. (Verlag *Ed. Bote & G. Bock*, *Berlin.*)

Der Verlag *V. A. Heck*, als angesehene Antiquariatshandlung *Wiens* bekannt, versendet seine Kataloge 24 und 26, die eine große Zahl kostbarer Musikmanuskripte und Musikerbriefe aufweist.

TODESNACHRICHTEN

BAYREUTH: Die Witwe Hans Richters, Frau *Maria Richter*, geb. v. Szitanyi, ist hier, 72jährig, verschieden.

BERLIN: *Willibald Challier*, der Senior der Berliner Musikverleger, ist im Alter von fast 85 Jahren gestorben.

BUDAPEST: Eine der hervorragendsten ungarischen Bühnensängerinnen, *Luise Blaha*, ist im 76. Lebensjahr gestorben.

DRESDEN: Hier verstarb, 58jährig, der bekannte Kapellmeister, Musikdirektor *Alfred Helbig*. Er gehörte zu den populärsten Militärkapellmeistern Sachsens und ist auch als Komponist von Märschen hervorgetreten.

KOPENHAGEN: Der dänische Tondichter *Victor Bendix* ist, 75 Jahre alt, verschieden. Bendix hat sich als Komponist von Sinfonien, Gesängen und größeren Chorwerken, sowie als Dirigent der philharmonischen Konzerte der Dänischen Konzertvereinigung und der Volkskonzerte in Kopenhagen einen Namen gemacht.

LENINGRAD: Ende Dezember vorigen Jahres verschied hier einer der bedeutendsten russischen Musikkritiker und Musikschriftsteller *Wiatscheslaff Gawrilowitsch Karatygin*.

STRASSBURG: Im Alter von 87 Jahren ist der frühere Leiter des hiesigen Konservatoriums und Domchordirektor am Münster, der Schöpfer des Straßburger Musiklebens, *Franz Stockhausen*, verstorben.

WEIMAR: Im 84. Lebensjahr verstarb der in literarischen und Kunstkreisen sehr bekannte, langjährige und verdienstvolle Generalintendant des ehemaligen Weimarer Hoftheaters *Hippolyt v. Vignau*.

WIEN: Der blinde Orgelvirtuose Professor *Rudolph Braun*, Komponist von Kammermusikstücken und Ballettpantomimen ist hier im 57. Lebensjahr gestorben.

Ferner verstarb in Wien der Altmeister für Violoncello Professor *Joseph Sulzer* im Alter von 76 Jahren.

WÜRZBURG: Der ehemalige Dozent am hiesigen Staatskonservatorium, *Hermann Ritter*, dessen Name durch die Einführung der Viola alta, einer größeren Bratschenart, bekannt geworden ist, ist 76jährig verschieden. Ritter war Mitbegründer der Zeitschrift für Instrumentenbau und hat verschiedene Werke herausgegeben, von denen »Ästhetik der Tonkunst« und die sechsbändige »Allgemeine illustrierte Enzyklopädie der Musikgeschichte« genannt seien.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester ohne Soloinstrumente

Davico, Vincenzo: Poemetti pastorali. Eschig, Paris.

Hindemith, Paul: op. 38 Konzert f. Orch. Schott, Mainz.

Schmitt, Florent: Danse d'Abisag. Durand, Paris.

Schulhoff, Erwin: Ogelala. Ballettmysterium in 1 Aufz. Univers.-Edit., Wien.

Sibelius, Jean: op. 105, Sinfonie Nr. 7. Hansen, Leipzig.

b) Kammermusik

Bleyle, Karl: op. 38 Sonate (G) f. V. u. Klav. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dalberg, N.: op. 14 Streichquartett. Tischer & Jagenberg, Köln.

Fuchs, Rob.: op. 115 Trio f. Pfte., V. u. Bratsche. Robitschek, Wien.

Jemnitz, Alex.: op. 21 Trio f. Viol., Br. u. Vcell. — op. 22 Sonate f. Viol. u. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.

Knorr, Ernst Lothar v.: Thema, Variationen und Fuge f. 2 Geigen. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Koehler-Wümbach, Wilh.: op. 56 Sinfonietta f. 3 Viol., Vcell u. Pfte. Vieweg, Berlin.

Laparra, Raoul: Suite p. Viol. et Piano. Heugel, Paris.

Manas, Edgar: Sonate p. Viol. et Piano. Heugel, Paris.

Moser, Franz: op. 38 Trio f. 2 Ob. u. engl. Horn od. f. 2 Viol. u. Br. Bosworth, Leipzig.

Raphael, Günther: op. 4 Quintett (Serenade) f. Klarin., 2 Viol., Br. u. Vcell; op. 5 I. Str.Quartett. Simrock, Berlin.

Rau, Walter (Chemnitz): op. 21 Sonate f. 2 Viol. (noch ungedruckt).

c) Sonstige Instrumentalmusik

Anders, Erich: op. 45 Suite f. Solo Viol. (g). Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.

Anzoletti, Marco: Festino campestre p. V. e Pfte. Ricordi, Milano.

Ashton, Algernon: op. 172 Sonate (cis) f. Klav. Rob. Forberg, Leipzig.

Brodersen, Viggo: op. 49 24 Konzertetüden f. Pfte. Steingräber, Leipzig.

Buchal, Herm.: op. 31 Variationen üb. eine Volksweise vom Balkan f. Pfte. Hainauer, Breslau.

Büttner, Max: op. 10 Konzert f. Harfe u. Orch. Himmelreich, München.

Dobrowen, J.: op. 5 Jugend-Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Gruyter, Paul de: Miniatures p.Piano. Eschig, Paris.

Helfritz, Hans: Vier Klavierstücke. Simon, Berlin.

Jaques-Dalcroze, E.: Six jeux rhythmiques p. enfants et adolescents p. Piano. Heugel, Paris.

Ibert, Jacques: Féerique p. Piano. Leduc, Paris.

Jeanneret, Albert: Sonate p. Piano. Senart, Paris.

Imbert, Maurice: Deux Pièces p. Viol. et Piano. Eschig, Paris.

Jora, Michail: op. 11 Sonatine f. Pfte. Universal-Edition, Wien.

Karg-Elert, Sigfrid: op. 110 Sonate f. Klar.solo. Zimmermann, Leipzig.

Kaun, Hugo: op. 118 Präludien f. Klav. André, Offenbach.

Kronke, Emil: op. 188 Drei Konzertstudien f. Soloflöte. Zimmermann, Leipzig.

Kummer, Hans: op. 9 Zwei Stücke f. Alt-Oboe u. Pfte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.

Landmann, Arno: op. 11 Passacaglia u. Fuge f. Org. — op. 12 Variationen üb. d. Choral »Wer nur den lieben Gott läßt walten« f. Org. Schott, Mainz.

Laszlo, Alex.: op. 10 Präludien f. Pfte. u. Farblicht. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lourié, Arthur: Piano gosse f. Pfte. Russ. Mus.-Verlag, Berlin.

Malipiero, G. F.: Variazioni senza tema p. Pfte. e Orch. Ricordi, Milano.

Mayer, Lise Maria: Variété exotique. 5 Klavierstücke. Universal-Edition, Wien.

Meyer-Bremen, Helmut: op. 6 Sonate (b) f. Pfte. Eulenburg, Leipzig.

Müller, Sigfrid Walter: op. 8 Suite in altem Stil f. Pfte.; op. 10 Choralimprovisationen f. Org.; op. 11 Kleine Sonate f. Pfte. Leuckart, Leipzig.

Nin, Joaquin: Seize Sonates anciennes d'auteurs espagnols p. Piano. Eschig, Paris.

Oppel, Reinhard: op. 30 Suite f. Pfte. — op. 31 Zwei Etüden f. Pfte. Mühlau, Kiel.

Parent, Armand: Méthode de Violon. Roudanez, Paris.

Prestini, G.: Esercizii giornalieri p. Oboe. Bongiovanni, Bologna.

Prohaska, Karl: op. 23 Präludium und Fuge f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Prokofieff, Serge: op. 16 II. Concerto p. Piano et Orch. Gutheil, Leipzig.

Rabey, René: Poème tzigane — Sérénade vénitienne. P. Viol. et Piano. Durand, Paris.

Raby, Marcel: Six pièces p. Piano. Senart, Paris.

Raphael, Günther: op. 7 Nr. 1 Sonate f. Bratsche allein. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rhené-Baton: Dans la clairière p. Piano. Durand, Paris.

Roussel, Albert: Segovia p. Guitarre. Durand, Paris.

Saminsky, Lazare: Lamentation de Rachel p. Piano. Senart, Paris.

Schubert, Kurt: Passacaglia f. Pfte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.
Seiffert, Max: Orgelmusik, krit. durchgesehen u. f. d. prakt. Gebrauch hrsg. (10 Hefte). Kistner & Siegel, Leipzig.
Tournier, Marcel: Trois images p. Harpe. Lemoine, Paris.
Wiehmayer, Theo: Universaletüden f. Pfte. Heinrichshofen, Magdeburg.
Wintzer, Rich.: op. 25 Aus dem Kindesleben. 6 kleine Klavierstücke. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin.
Zilcher, Hermann: op. 9 Konzert f. 2 V. u. Orch. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Zuschneid, Karl: op. 93 Drei Sonatinen f. Pfte. Vieweg, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bloch, André: Brocéliande, Conte bleu d'après le prélude féerique, poème de F. Gregh. Heugel, Paris.
Charpentier, Marc Antoine: Polichinelle, I. intermède du Malade imaginaire de Molière réconstituée p. Tiersot. Heugel, Paris.
Février, Henry: L'Ile désenchantée, drame music. Heugel, Paris.
Landi, L.: Laurette in 3 atti. Ricordi, Milano.
Ropartz, J. Guy: Oedipe à Colone. Musique p. la tragédie de Sophocle. Part. Durand, Paris.
Schoeck, Othmar: Venus. Oper in 3 Akten. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wellesz, Egon: op. 40 Die Opferung des Gefangenen. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Boisdeffre, R. de: Les anges de Bethlehem. Solo et chœur de femmes av. Piano. Hamelle, Paris.
Reinstein, Ernst: op. 8 Ganymed f. Männerchor, Bariton-Solo u. Orch. Kistner & Siegel, Leipzig.
Roose, H.: op. 8 u. 17 Heidelieder f. Ges. u. Pfte. Majer, Basel.
Rüdinger, Gottfr.: op. 61 Ein Hirtenspiel in Liedern f. gem. Chor m. Fl., Viol., Kontrabaß u. Pfte. (Org.). Volksvereins-Verl., München-Gladbach.
Samuel-Rousseau, Marcel: L'éveil des nymphes, chœurs p. voix de femmes avec soli. Hamelle, Paris.
Schmalstich, Clemens: Das deutsche Volkslied. Neue Folge. Birnbach, Berlin.
Schneider, Bernhard: op. 51 33 obersächs. Volkslieder f. Ges. mit Pfte. Steingräber, Leipzig.
Siegl, Otto: op. 45 Zwei fröhliche Madrigalchöre f. gem. Chor. Doblinger, Wien.
Wetz, Rich.: op. 50 Requiem f. Sopr. u. Barit.-Solo, gem. Chor u. Orch. Kistner & Siegel, Leipzig.
Wintzer, Elisabet: Lieder f. Leier und Laute u. 3st. Frauenchor. Schweers & Haake, Bremen.
Wolter, G.: op. 5 u. 10 Rumpumpel-Lieder (Paula Dehmel) f. Ges. u. Pfte. Köster, Berlin.

III. BÜCHER

Baresel, Alfred: Das Jazz-Buch. Zimmermann, Leipzig.
Fouquet, J.: Théorie rationnelle de la musique Selbst-Verl., Laon.
Gombosi, Otto Joh.: Jakob Obrecht. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Güttler, Herm.: Königsbergs Musikkultur. Bruno Meyer, Königsberg i. Pr.
Haba, Alois: Von der Psychologie der musik. Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlage eines neuen Musikstils. Universal-Edition, Wien.
Hauer, Jos. Matth.: Theoret. Schriften. I. Vom Melos zur Pauke. Universal-Edition, Wien.
Howard, Walter: Die Lehre vom Lernen. I. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Jöde, Fritz: Die Kunst Bachs dargestellt an seinen Inventionen. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Kapp, Julius: Die Staatsoper Berlin 1919 bis 1925. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart u. Berlin.
Keller, Otto: Die Operette in ihrer geschichtl. Entwicklung. Stein-Verlag, Wien.
Kobald, Karl: Johann Strauß. Österreich. Bundesverlag, Wien.
Laszlo, Alex.: Die Farblichtmusik. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Meyer, Kathi: Das Konzert. Engelhorn, Stuttgart.
Meysenbug, Malwida v.: Im Anfang war die Liebe. Briefe an ihre Pflegetochter hg. von Berta Schleicher. C. H. Beck'sche Vlhdlg., München.
Niemann, Walter: Das Klavierbuch. 12. Aufl. Kahnt, Leipzig.
Partsch, Karl: Festschrift zur 100-Jahr-Feier der Breslauer Singakademie. Graß, Barth & Co., Breslau.
Riesemann, Osk. v.: Modest P. Mussorgski (Monographien zur russ. Musik II). Drei Masken-Verl., München.
Schenker, Heinr.: Beethovens 5. Sinfonie. Universal-Edition, Wien.
Schleicher, Berta: s. Meysenbug.
Schmaltz, Susanna: Beglückte Erinnerung. Deutsche Buchwerkstätten, Dresden.
Schmeer, Wilh.: Farbenmusik u. die Übernahme der Gesetze der Musik in alle Farbkünste. Reiser, Nürnberg.
Schumann, Eugenie: Erinnerungen. Engelhorn, Stuttgart.
Séha, Henri: Organographie générale des instr. à embouchure en usage dans les orchestres modernes. Gras, Lille.
Vie, Thérése M.: Notes sur l'art du chant. Heugel, Paris.
Weißmann, Adolf: Der Dirigent im 20. Jahrhundert. Propyläen-Verlag, Berlin.
Woiku, Jon: Der natürliche Aufbau des Violinspiels. Technik der linken Hand. Griffel-Verlag, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Le brouillon d'une lettre autographe de Beethoven à Mons. Cherubini — 1823.

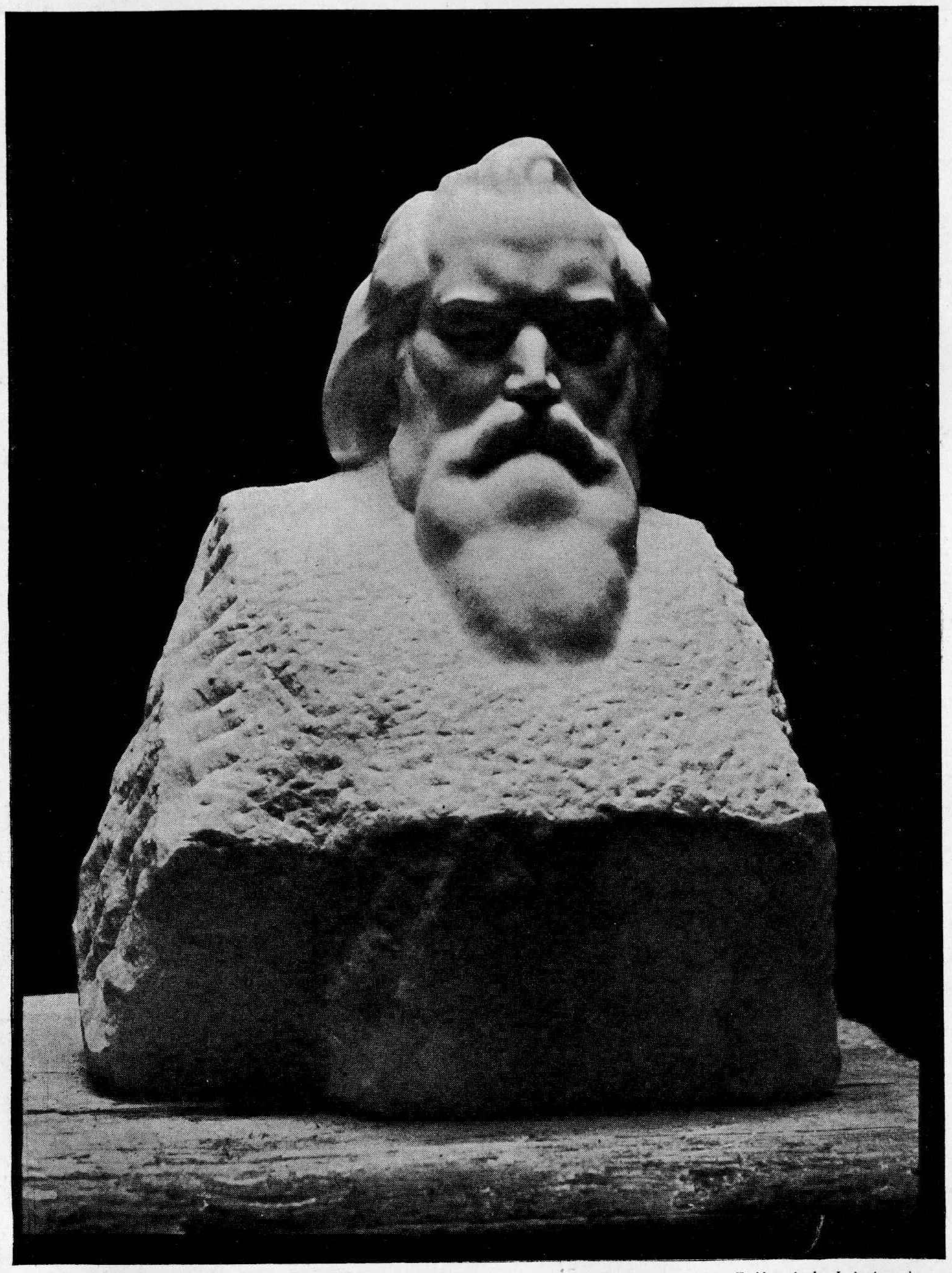
Beethovens Entwurf zu seinem einzigen Brief an Cherubini vom 15. März 1823

viel, au contraire, il faut les fixer
en bas pour les nécessités de la vie.
[illegible] [illegible] meine Bitte
an Sie [illegible] ich werde sie selbst [illegible]
[illegible] et vous resterez toujours celui des
mes contemporains, que je l'estime le plus
Si vous me voulez faire une extrême plaisir,
c'était si m'écrivez quelques lignes, ce que
me soulagera bien — l'art unie tout le
monde wie viel mehr wahre Künstler, et peut-être
vous me dignez aussi, de me mettre auch zu
zählen unter diese Zahl

avec le plus haute
estime
votre ami
et serviteur
Beethoven

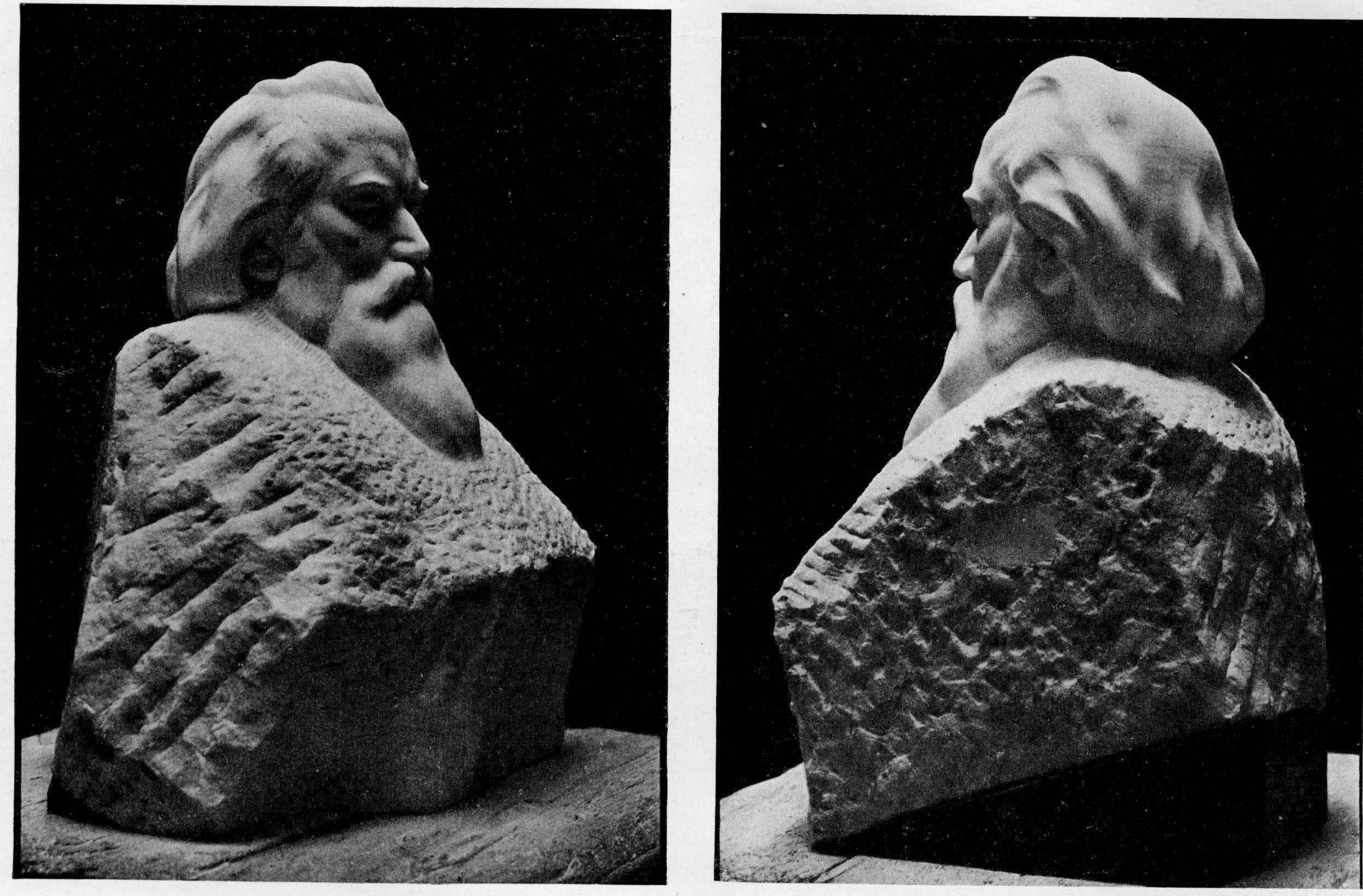
Lieber Schindler, ich weiß nicht
ob die andern Exempl.
corrigirt worden sind, indem
dieses [illegible]
[illegible] N. [illegible] Bitte ich
[illegible]
[illegible] Bl. ist schon [illegible]
[illegible]

[illegible]
Ihr [illegible]
Beethoven



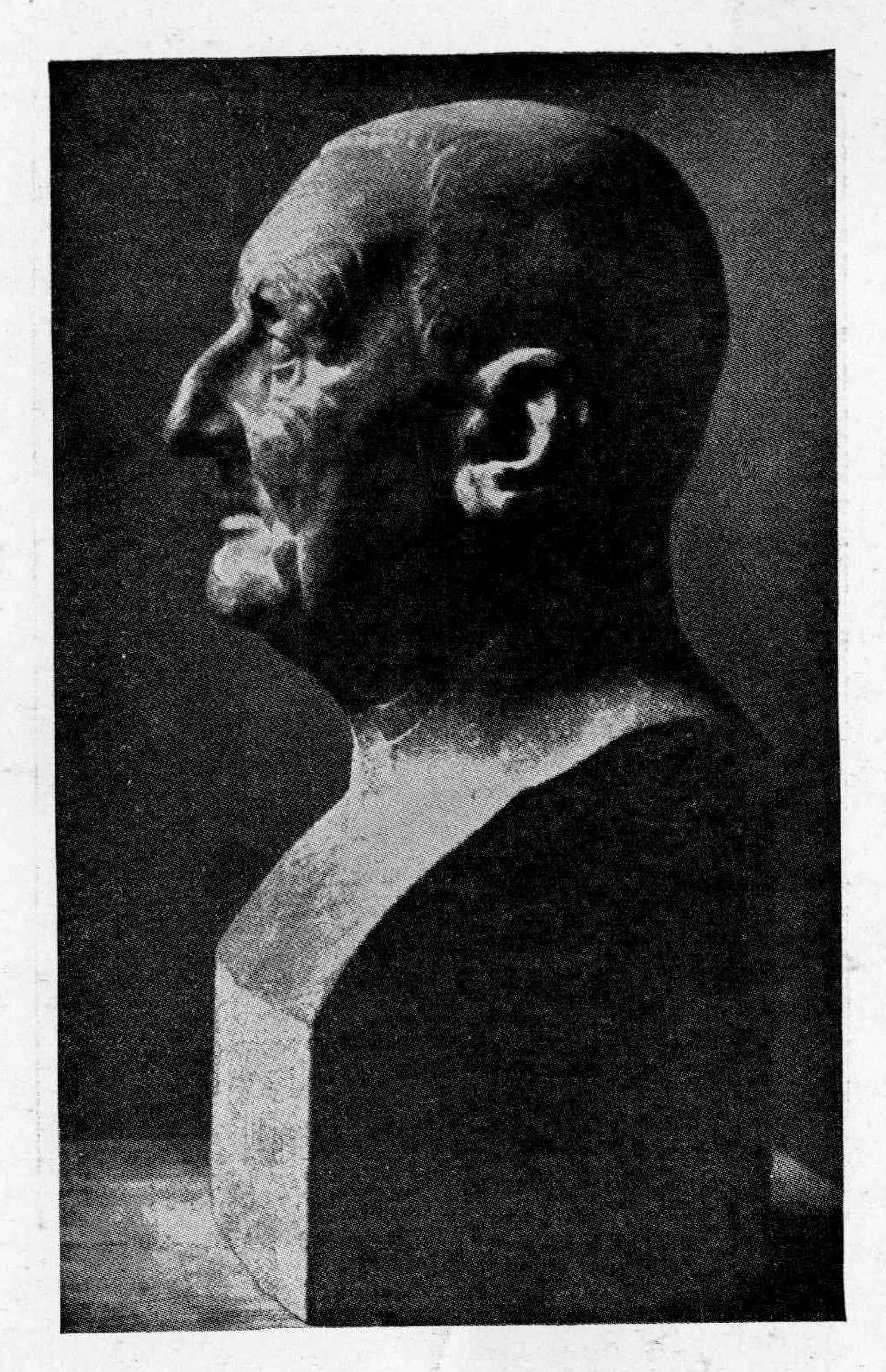
E. Hoenisch, Leipzig, phot.

Brahms-Büste von Albrecht Leistner (1925)

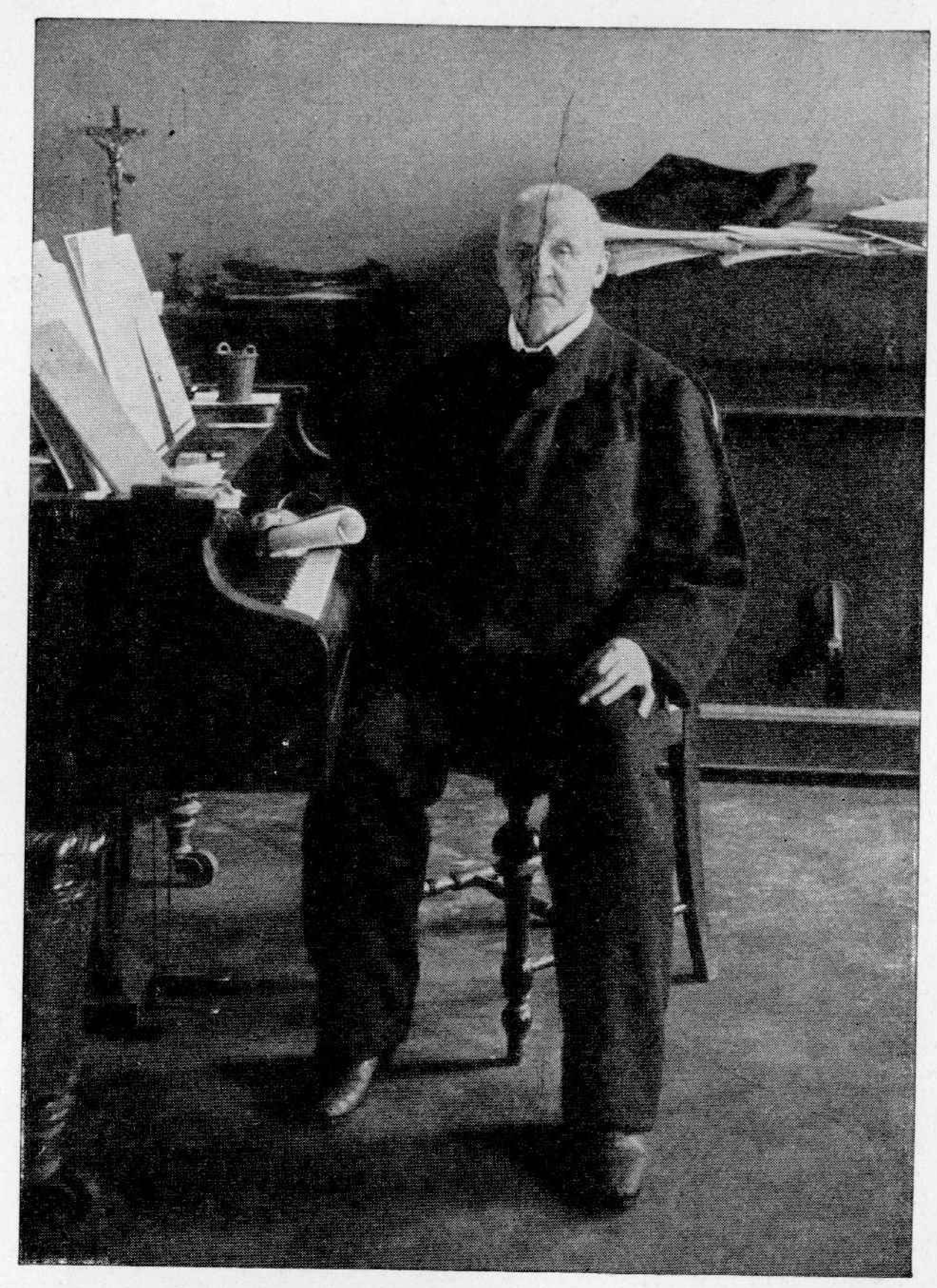


E. Hoenisch, Leipzig, phot.

Brahms-Büste von Albrecht Leistner (1925)

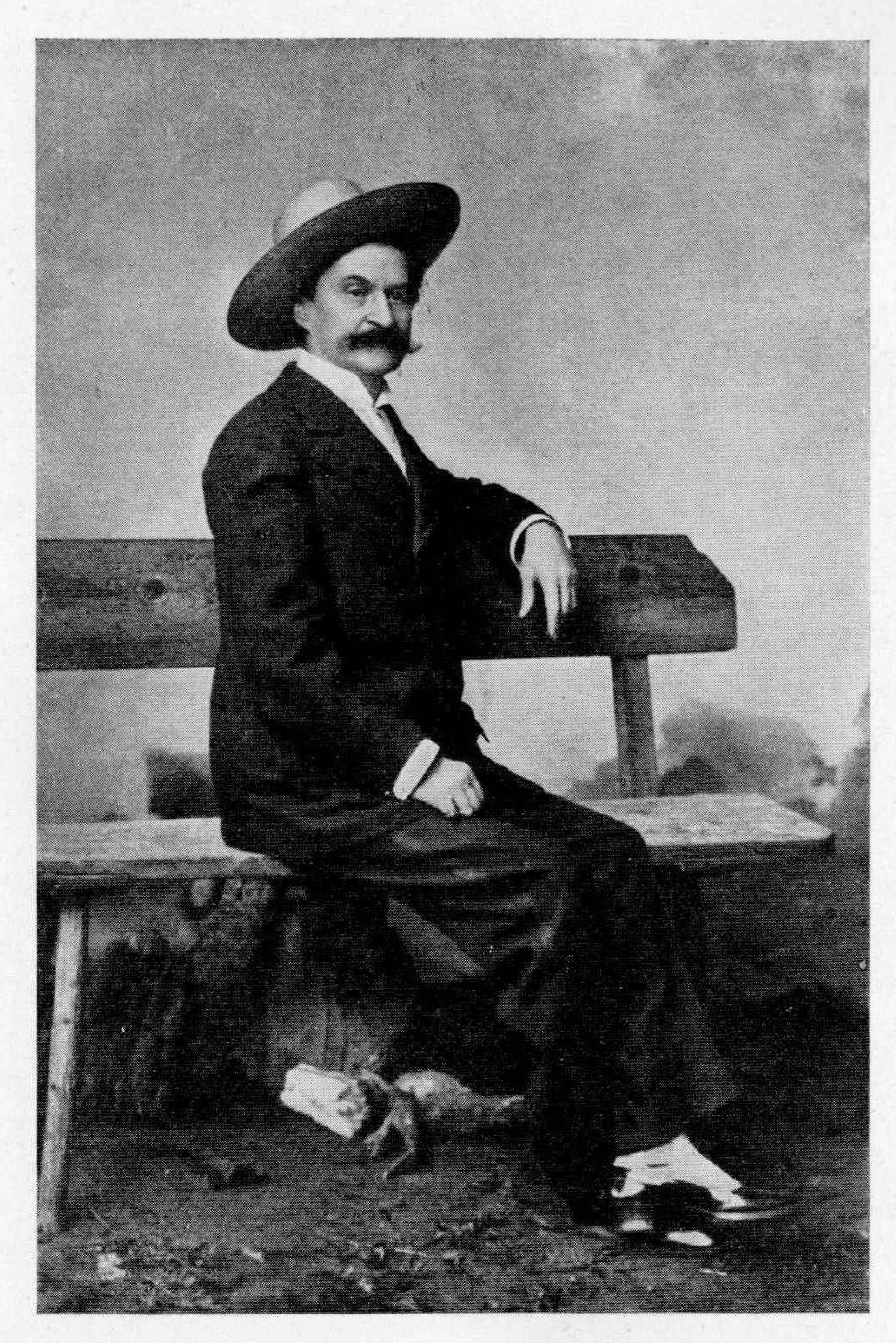


Bruckner-Büste von Franz Forster (1923)



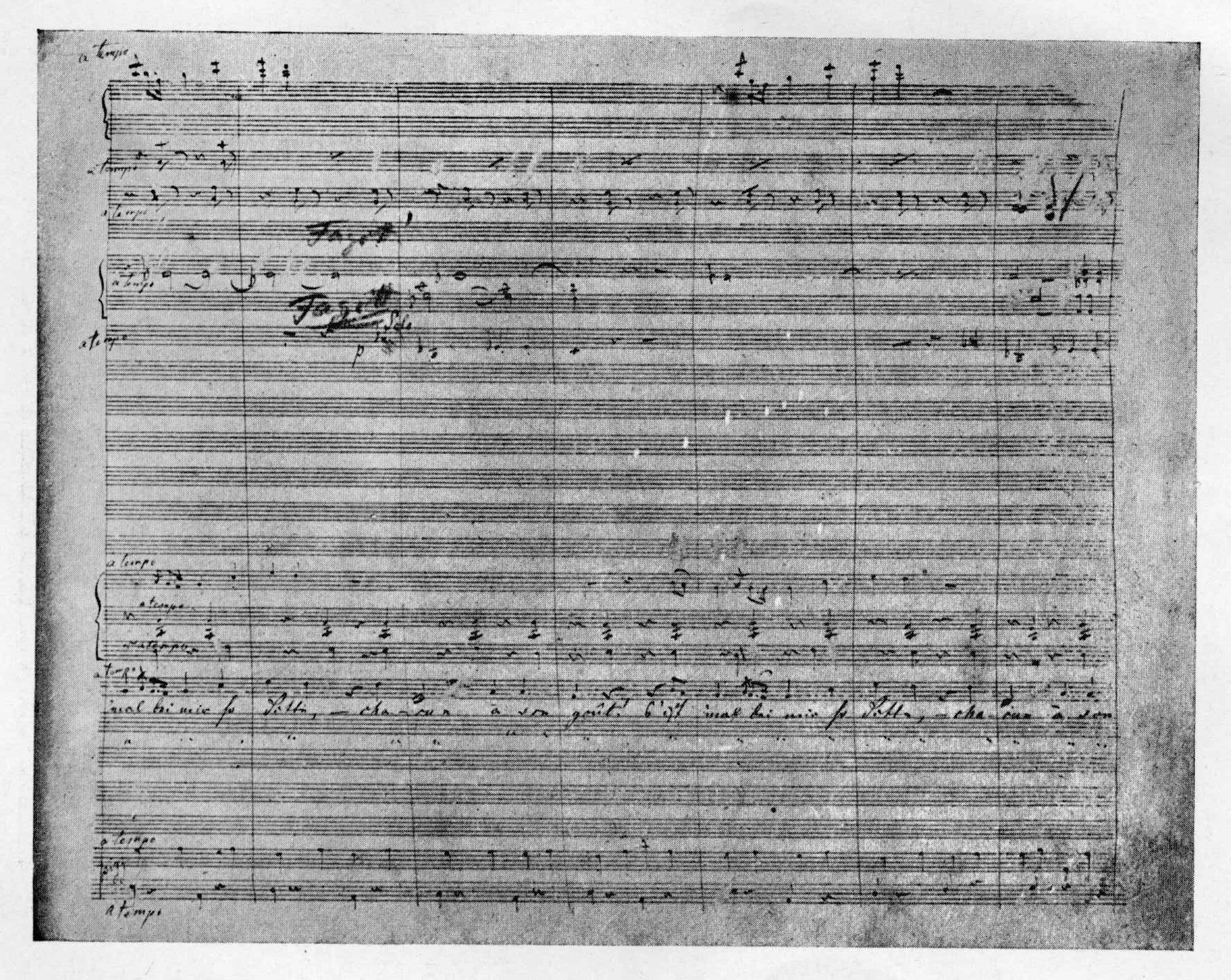
L. Grillich, Wien, phot.

Bruckner am Klavier



Johann Strauß

(Letzte Aufnahme in Ischl)



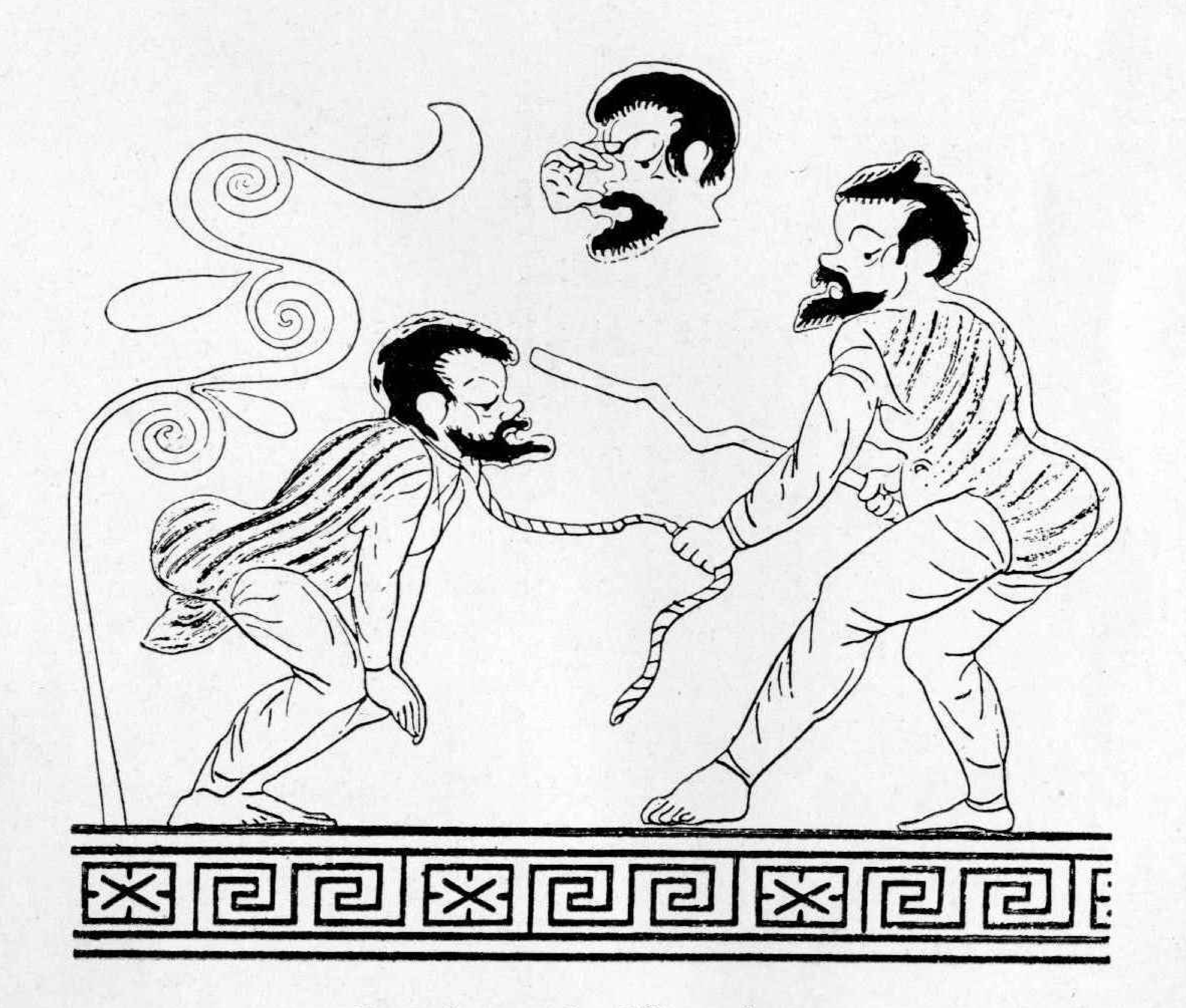
Aus der Originalpartitur der Fledermaus von Johann Strauß (Orlofskis »'S ist bei mir so Sitte«)



Clown aus dem italischen Mimus, dem Phlyax

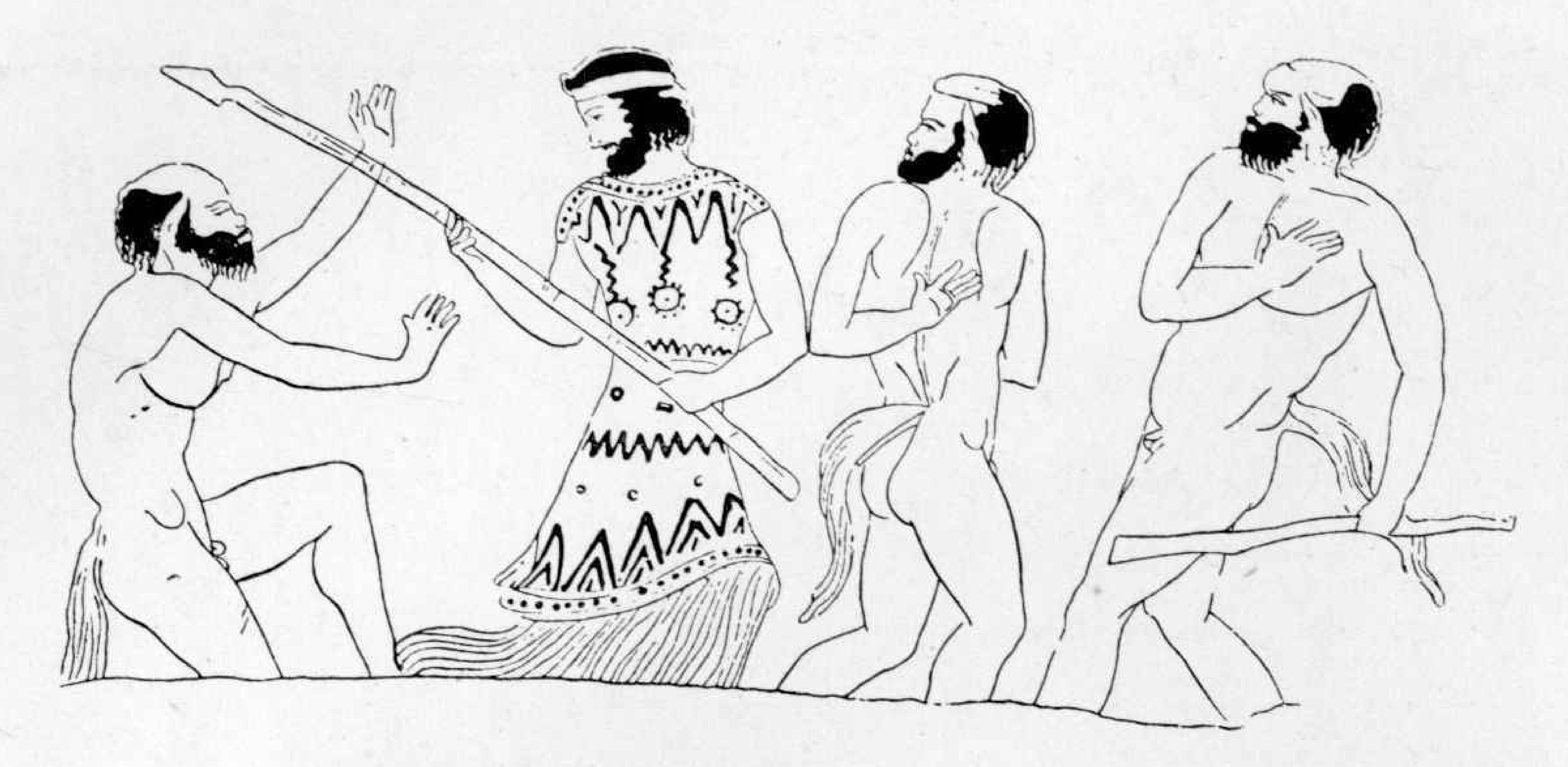


Erotische Szene aus dem italischen Mimus

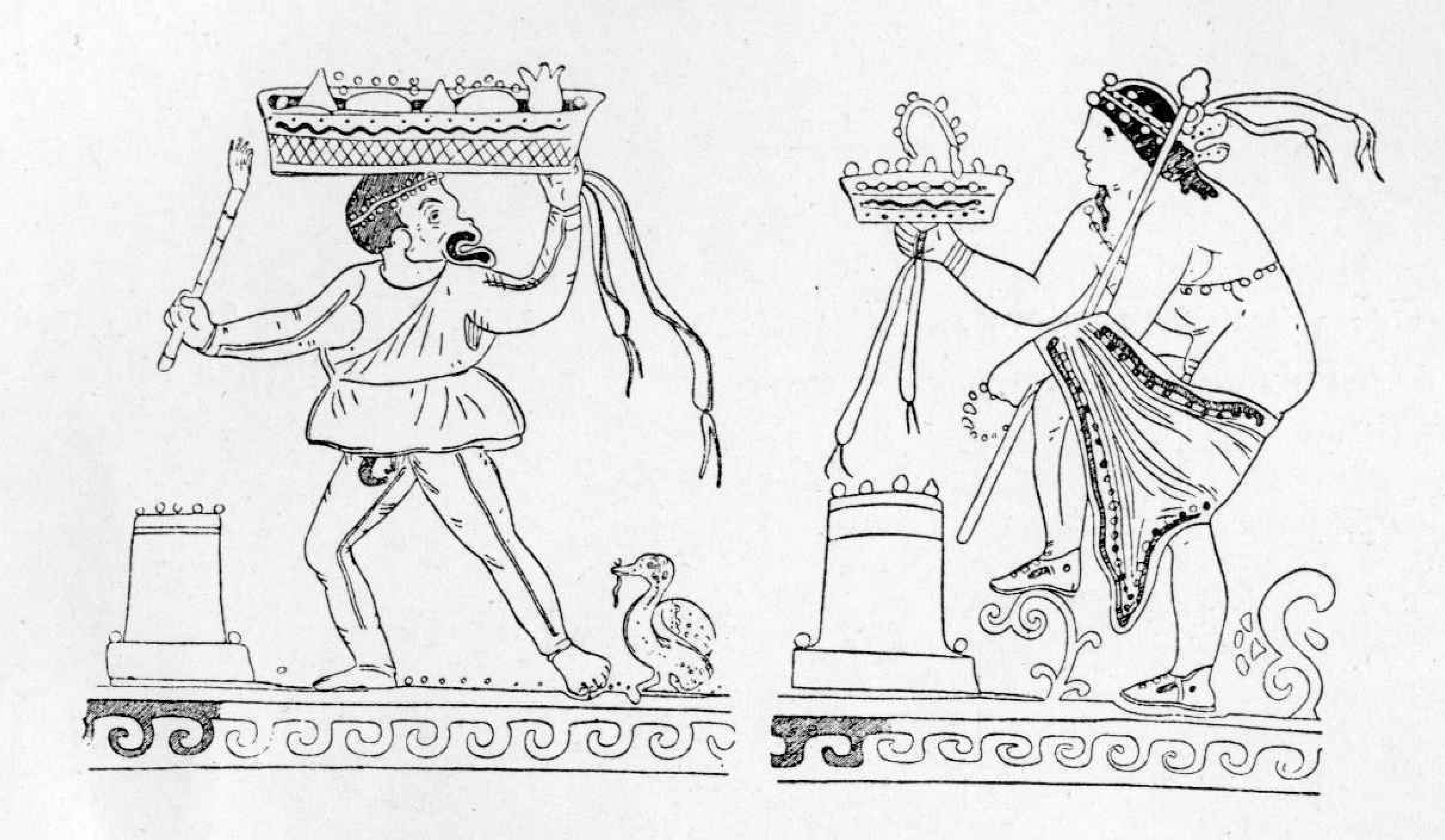


Prügelszene des Mimusclowns

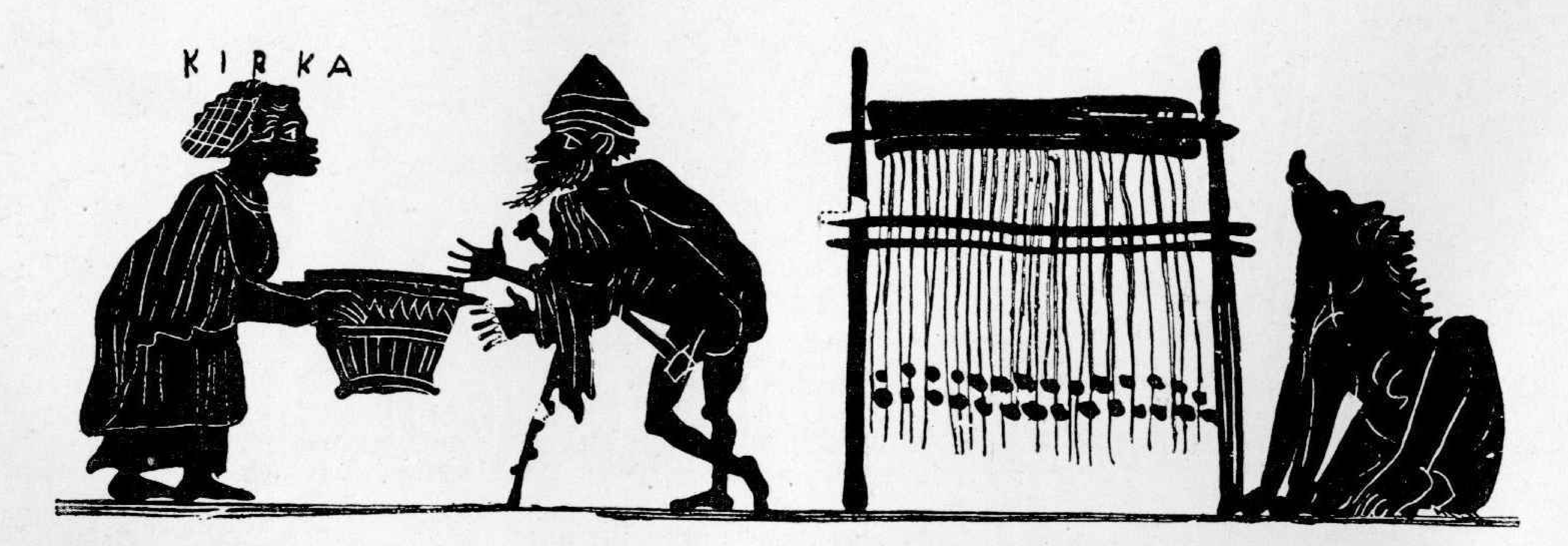
Der Clown aus dem mimischen Urdrama der Hellenen



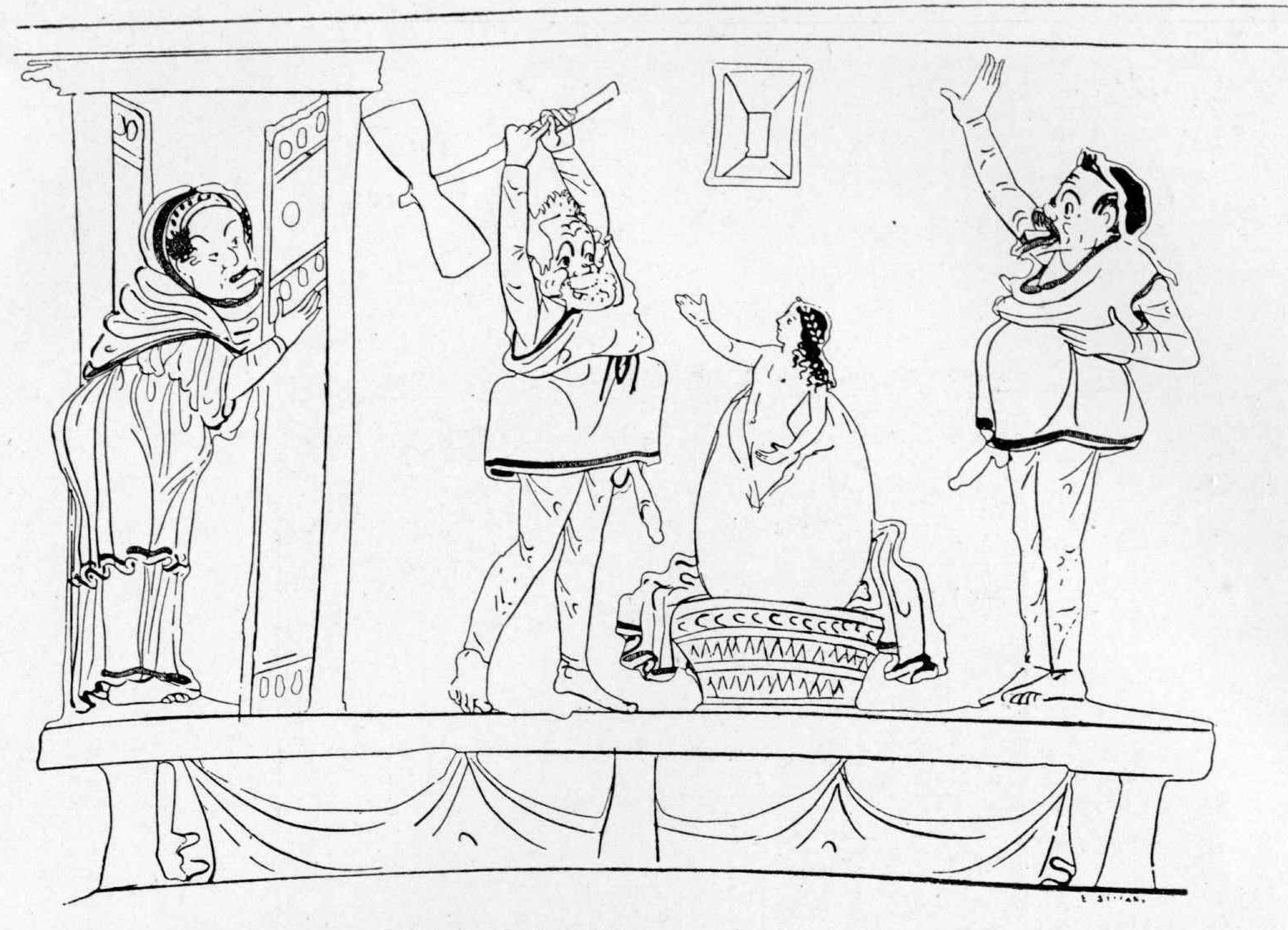
Dionysos verprügelt Satyrn und Elementargeister wegen ihres Übermutes



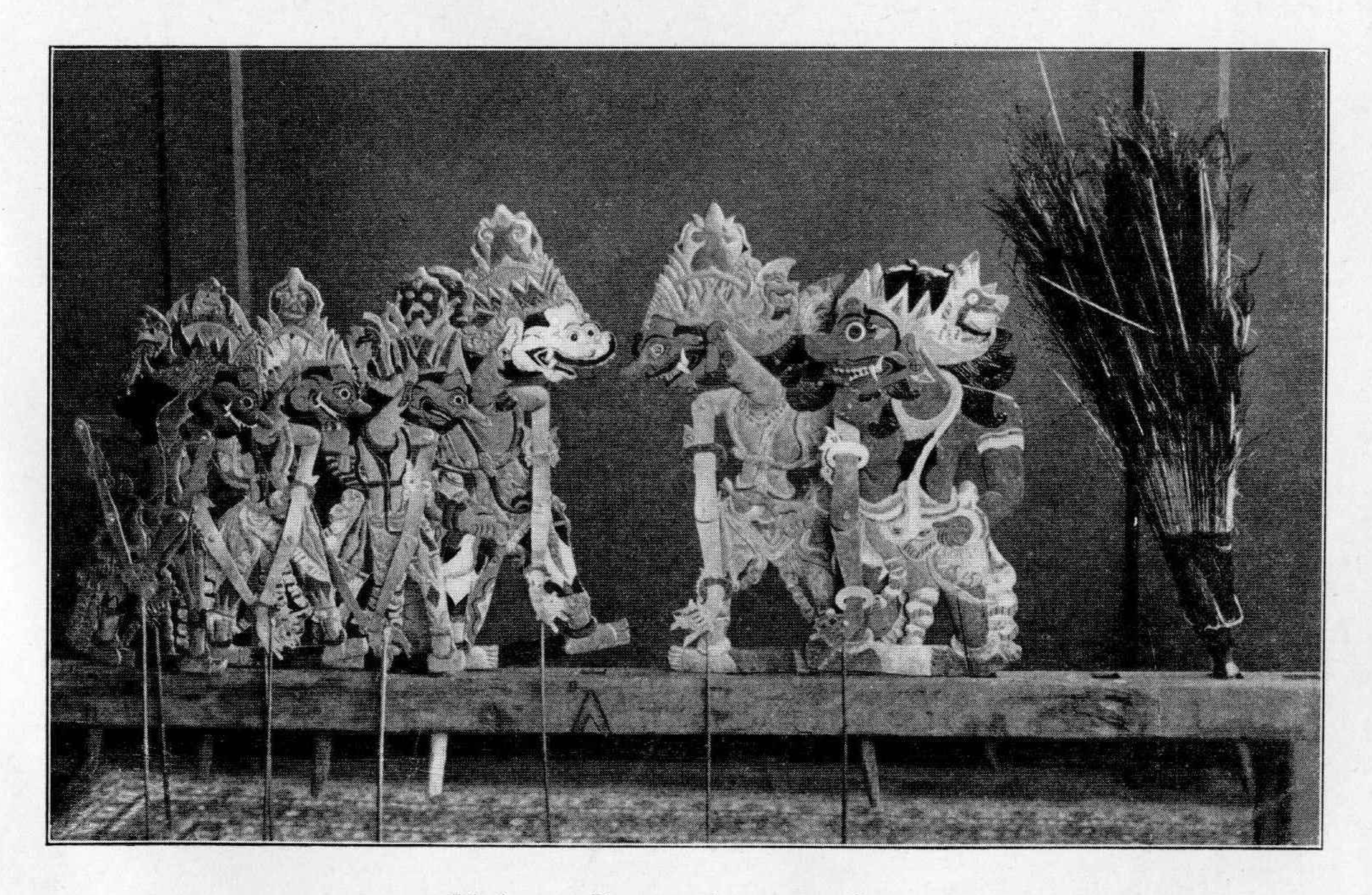
Dionysos in idealer Jünglingsfigur,
vor ihm ein Dämon, Urahne der Mimusclowns



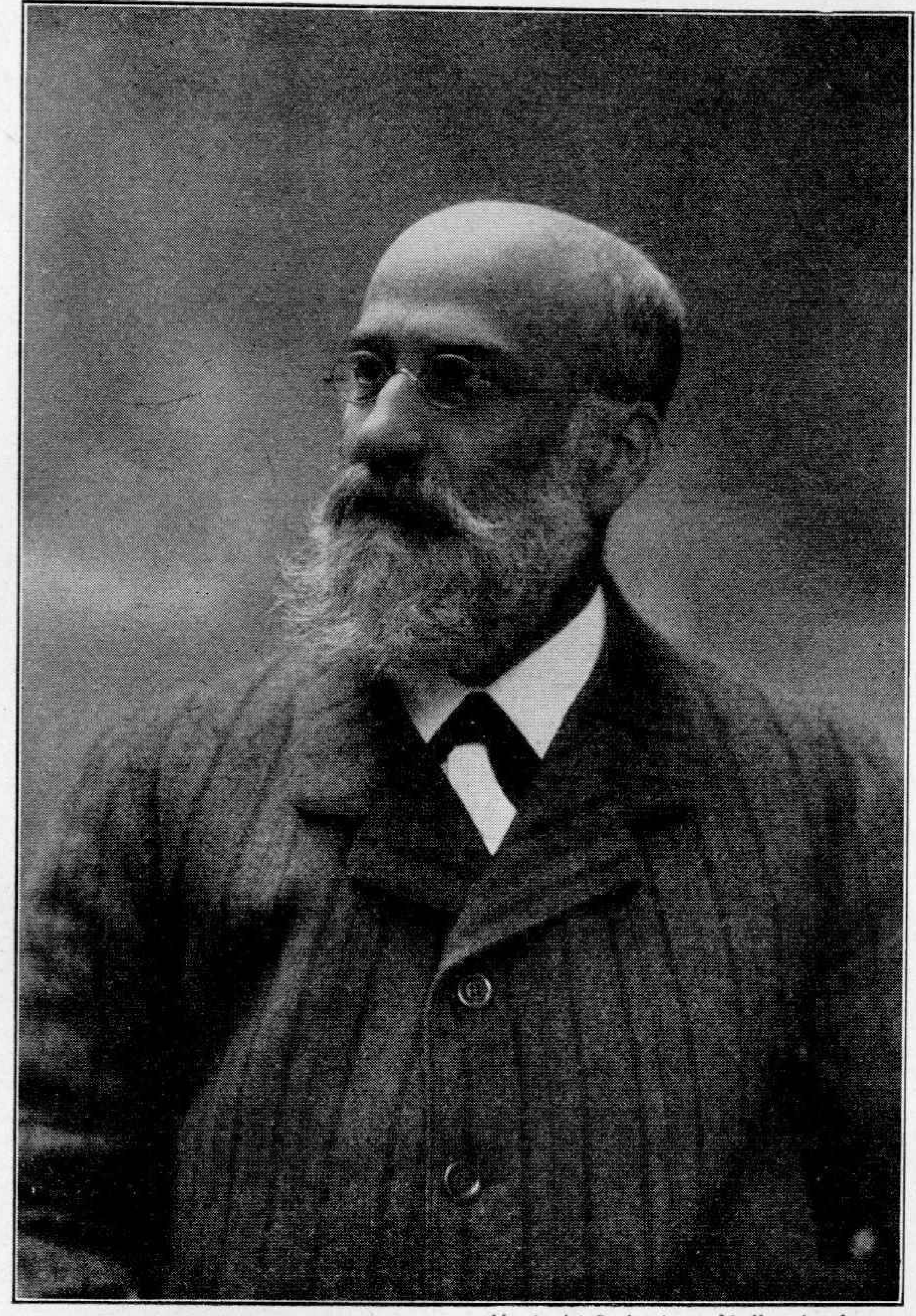
Mythologischer Mimus: rechts ein von Circe zum Schwein verzauberter Gefährte des Odysseus, daneben Circes Webstuhl, links Odysseus und Circe mit dem Zaubertrank.



Mythologischer Mimus: Das Ei der Leda
Hephaestos zerschlägt das Schwanenei, dem die schöne Helena entsteigt. Zeus steht rechts, die eifersüchtige Himmelskönigin links. Der Vorgang spielt auf der mimischen Urbühne.



Moderner Puppenmimus aus Java



Varischi & Artico, Mailand, phot.

Guido Adler



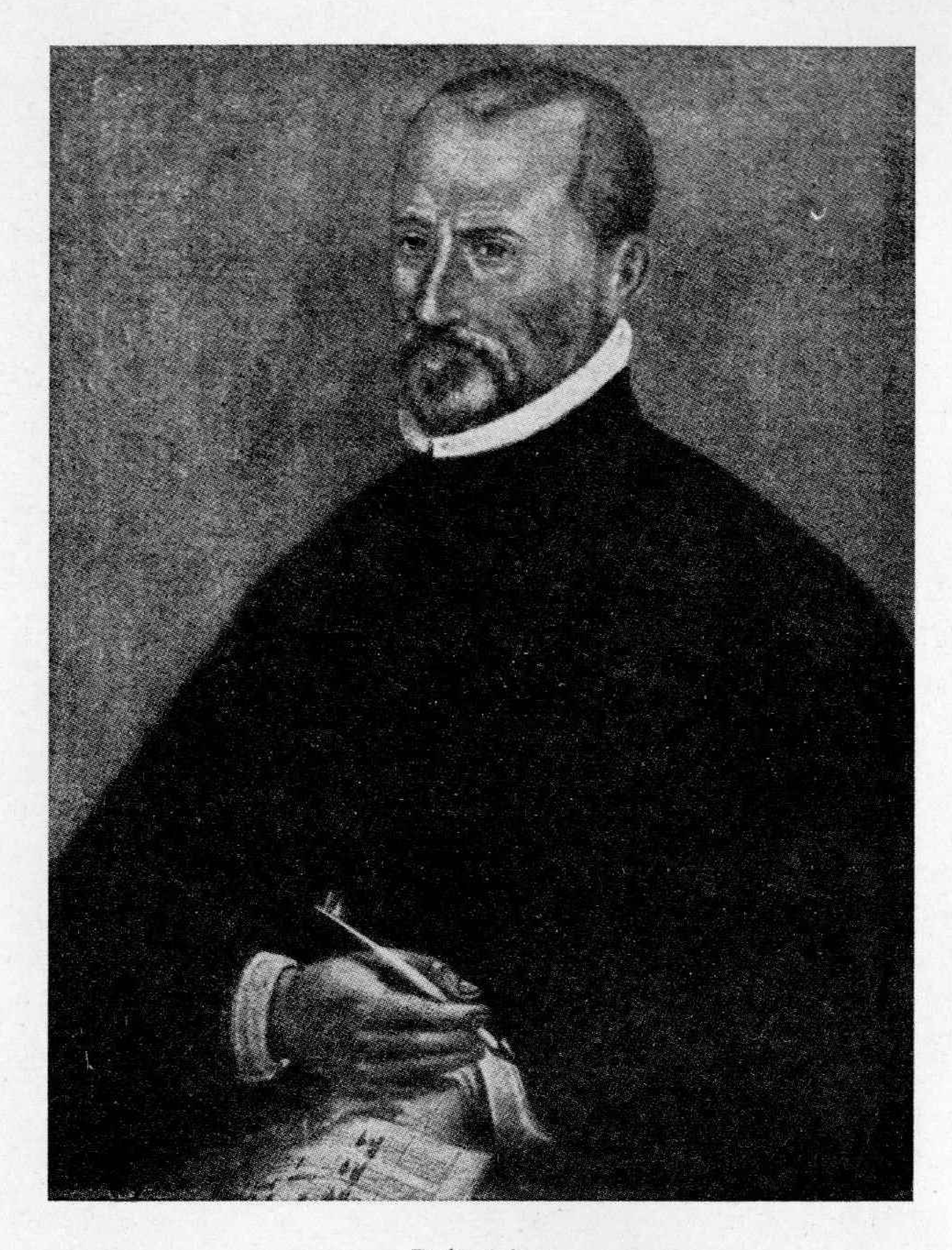
M. M. Wend, Nürnberg, phot.

Ferdinand Wagner

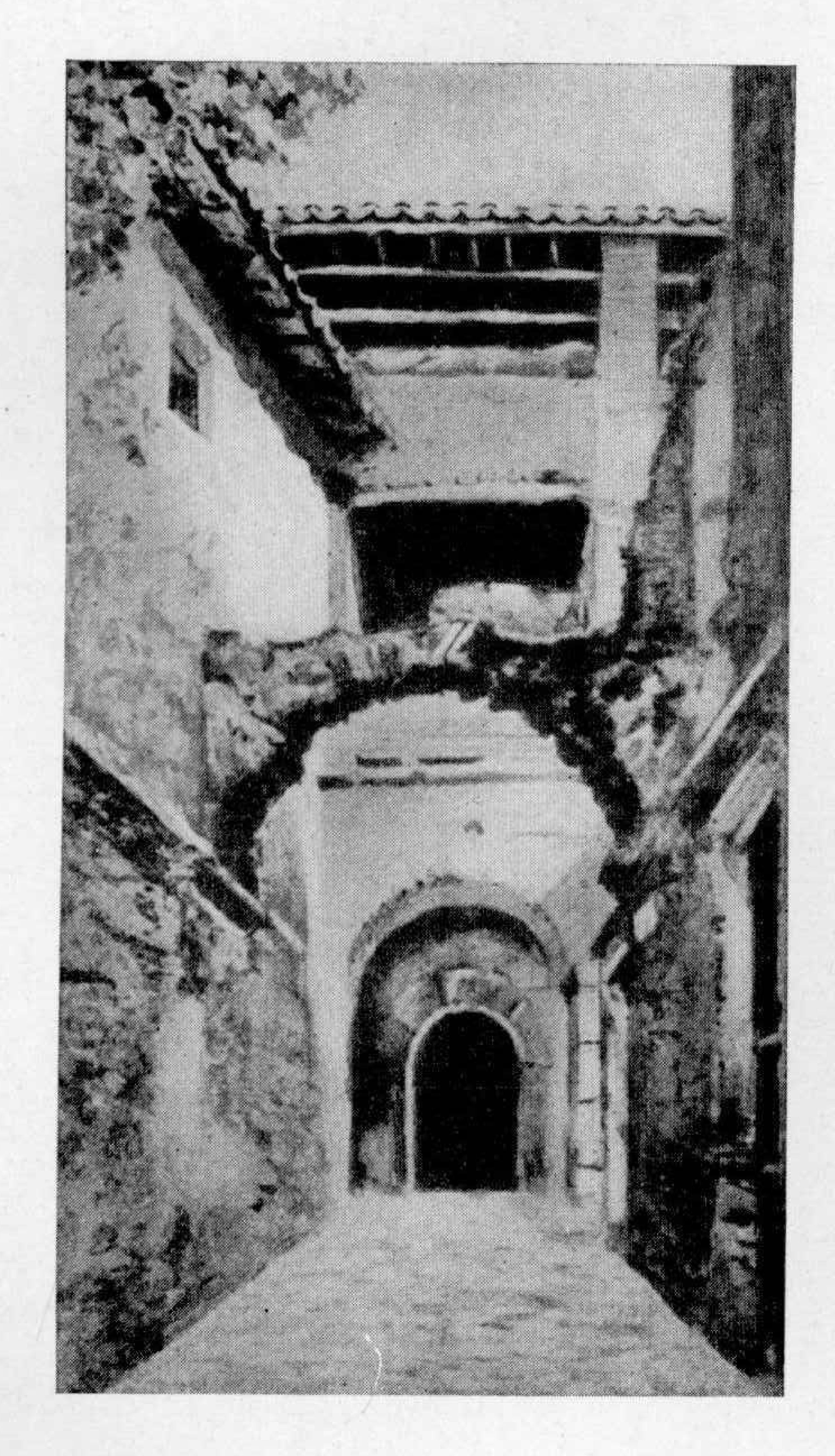


Atelier Binder, Berlin, phot.

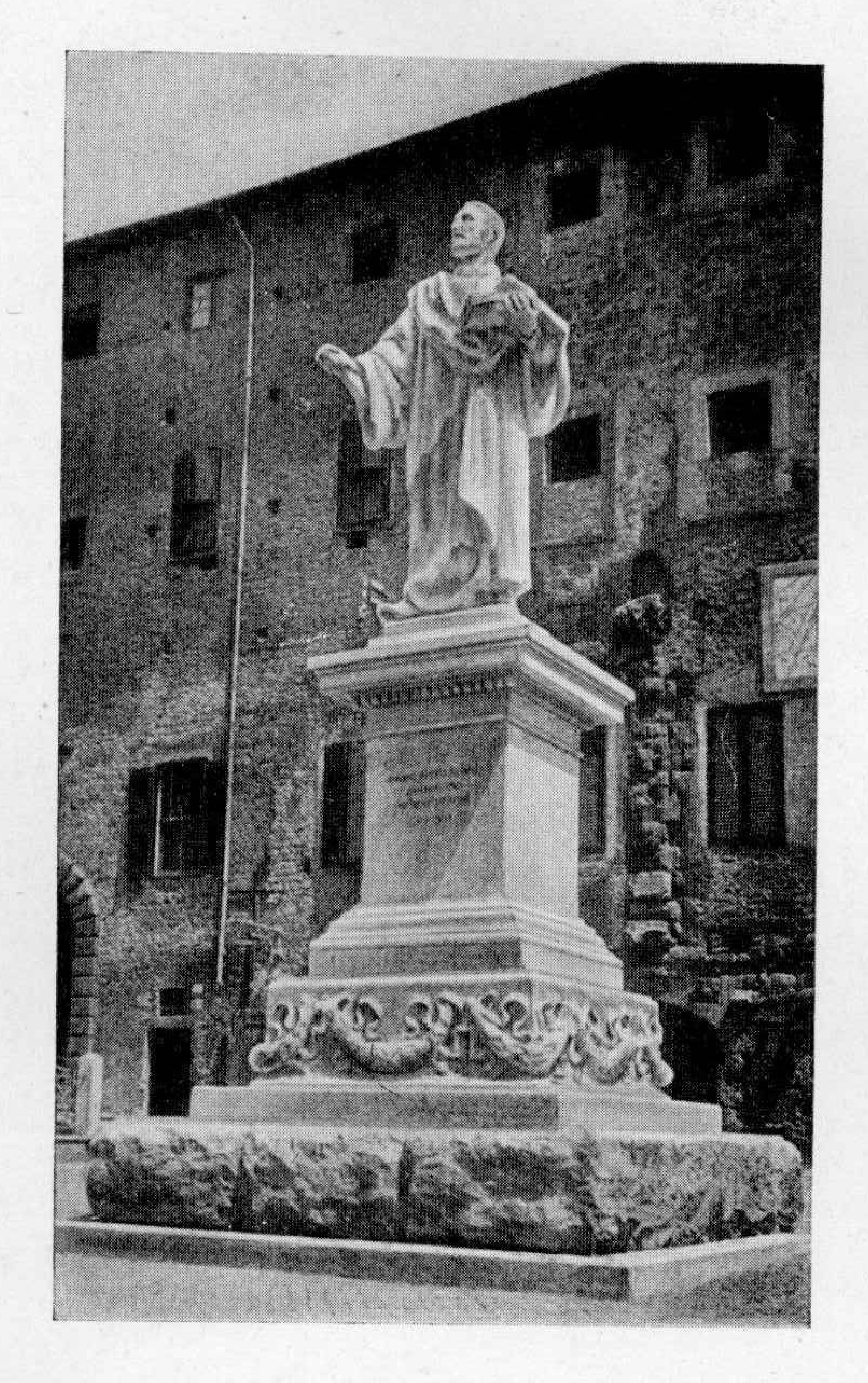
Mattia Battistini



Palestrina
Gemälde eines unbekannten Meisters des 16. Jahrhunderts
in der »Cappella Pontificia«



Geburtshaus Palestrinas in Palestrina



Denkmal Palestrinas in Palestrina
von A. Zocchi



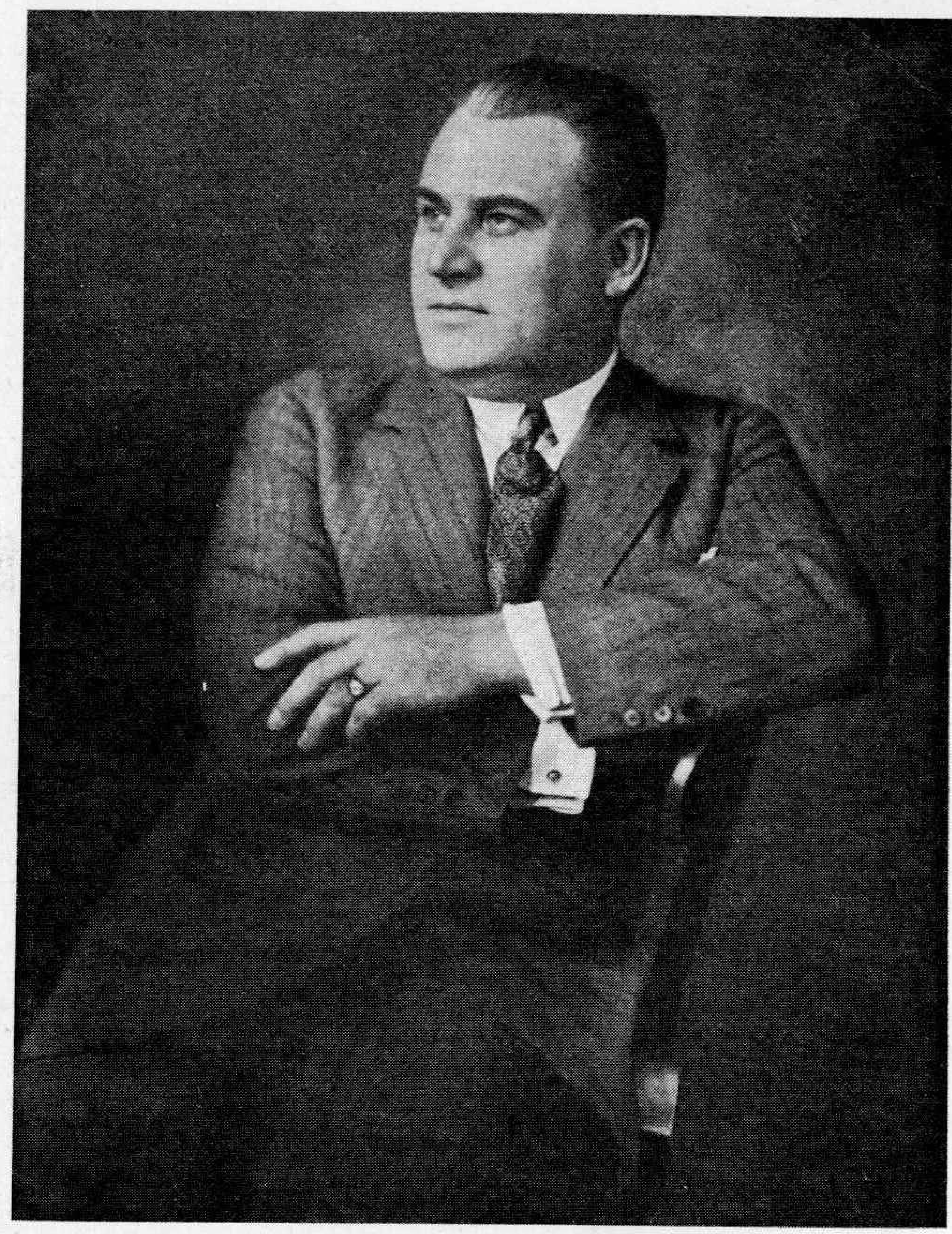
Atelier Hostrup, Mannheim, phot.

Ernst Toch



Atelier Riess, Berlin, phot.

Barbara Kemp



Lotte Springer, Wien, phot.

Alfred Piccaver
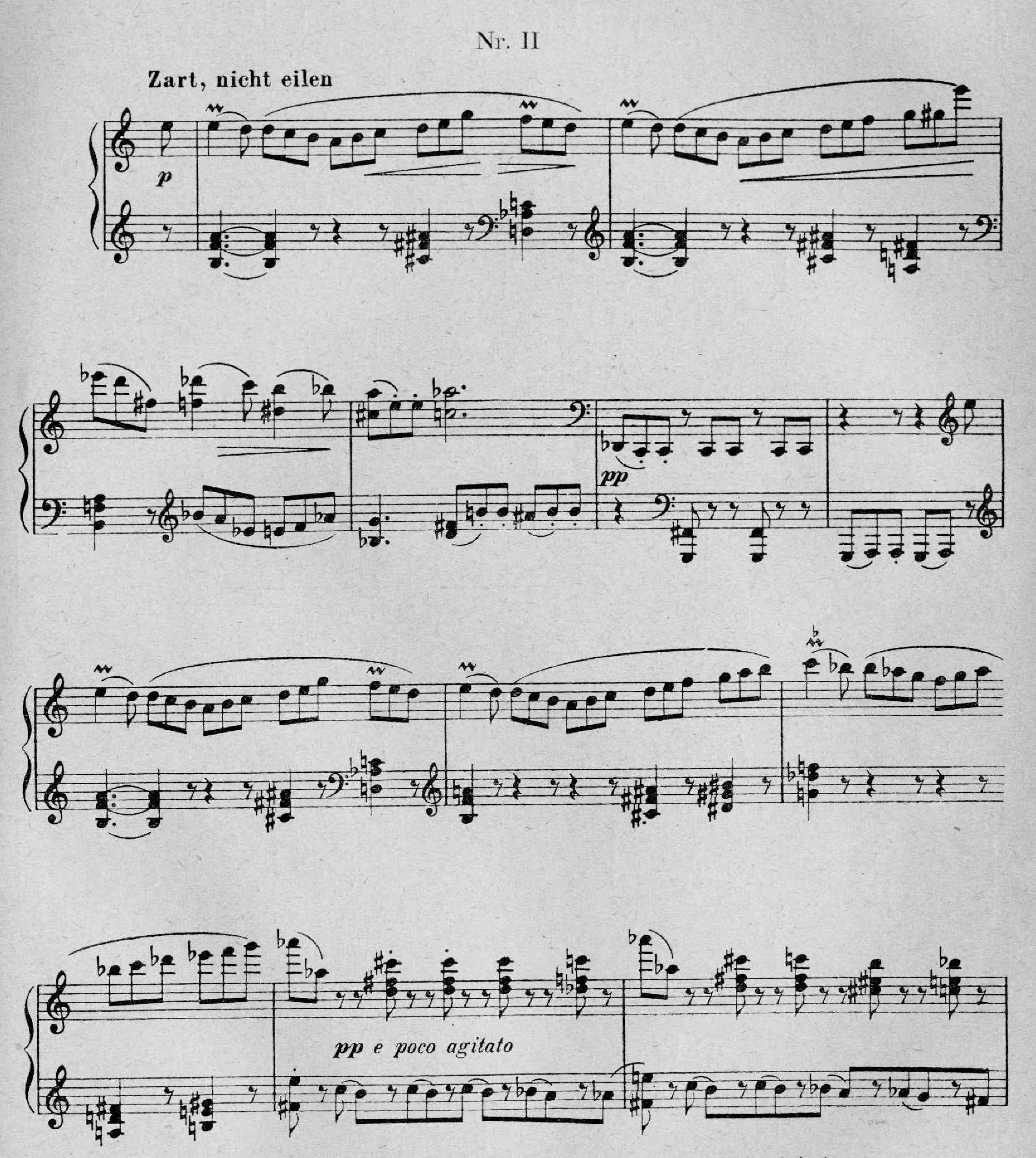


d'Ora, Wien, phot.

Selma Kurz

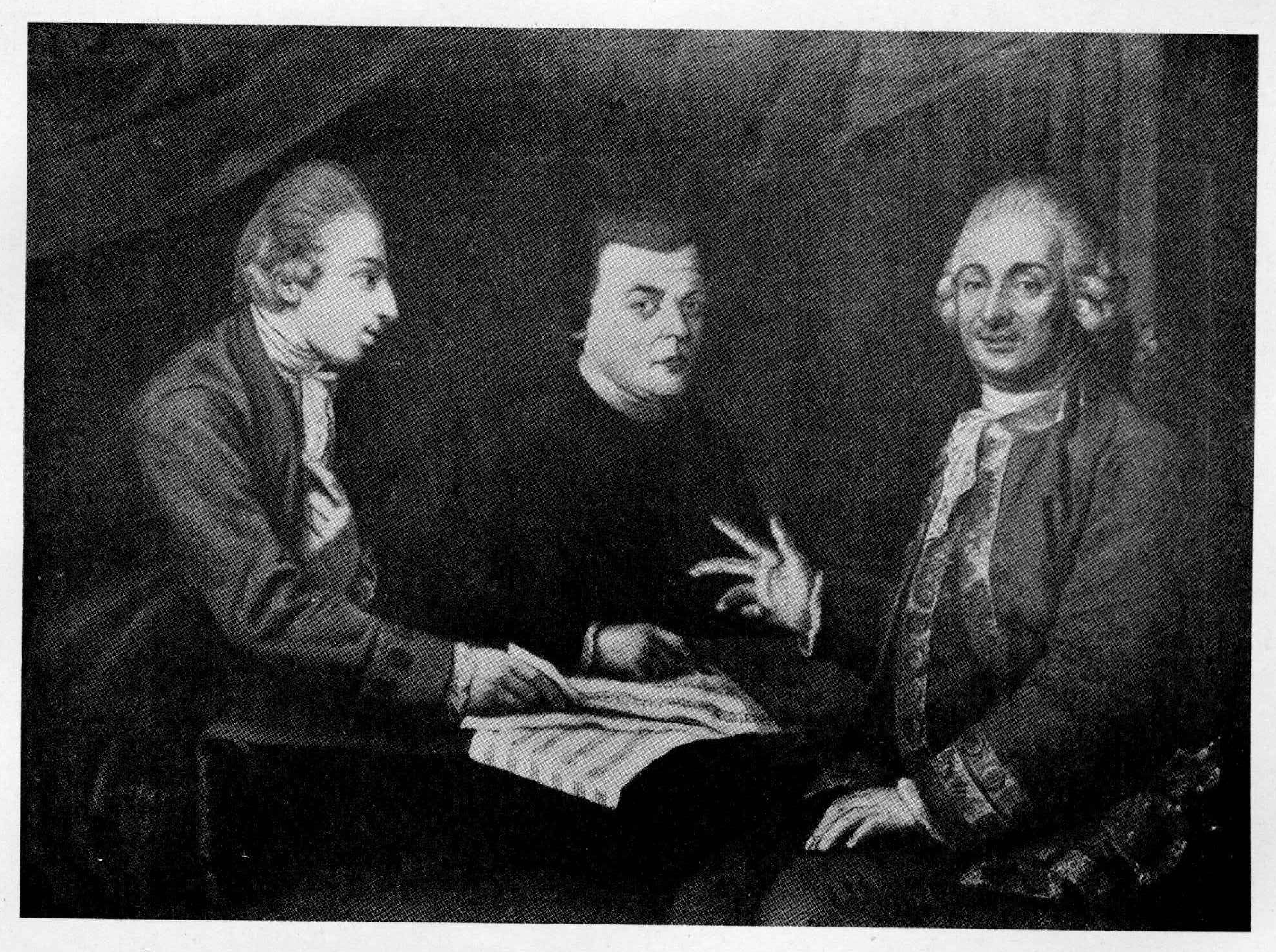
ERNST TOCH

Drei Klavierstücke op. 32

Nr. II



Beilage zu »Die Musik«, XVIII. Jahrgang, Heft 4, Januar 1926



Das neu entdeckte Gemälde: Mozarts Aufnahme in die Philharmonische Akademie zu Bologna
(9. Oktober 1770)



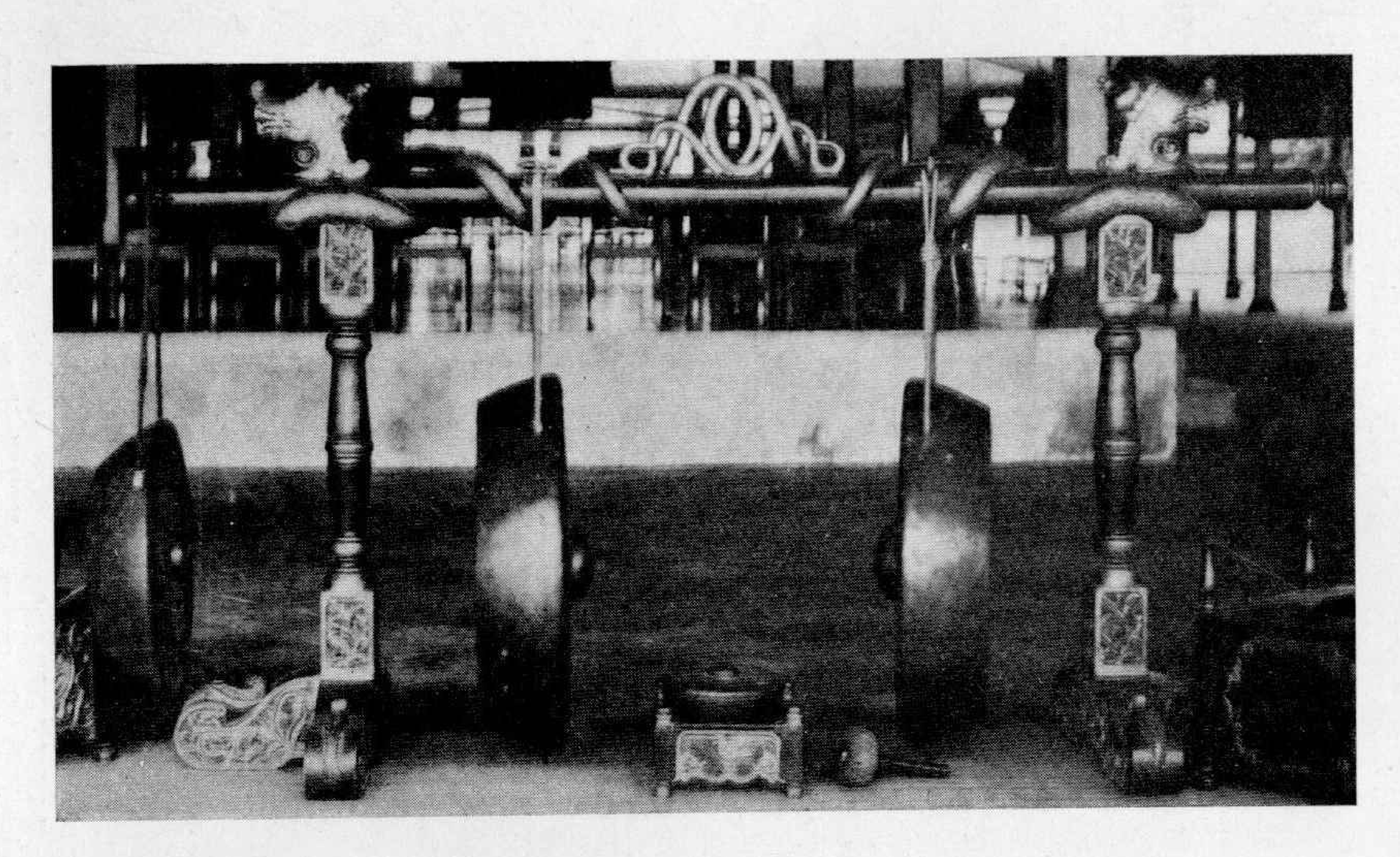
Mussorgskij
(Nach einer photographischen Aufnahme aus dem Jahre 1874)

Aus dem II. Band der Monographien zur russischen Musik von Oskar v. Riesemann
(München, Drei Masken Verlag A.-G.)

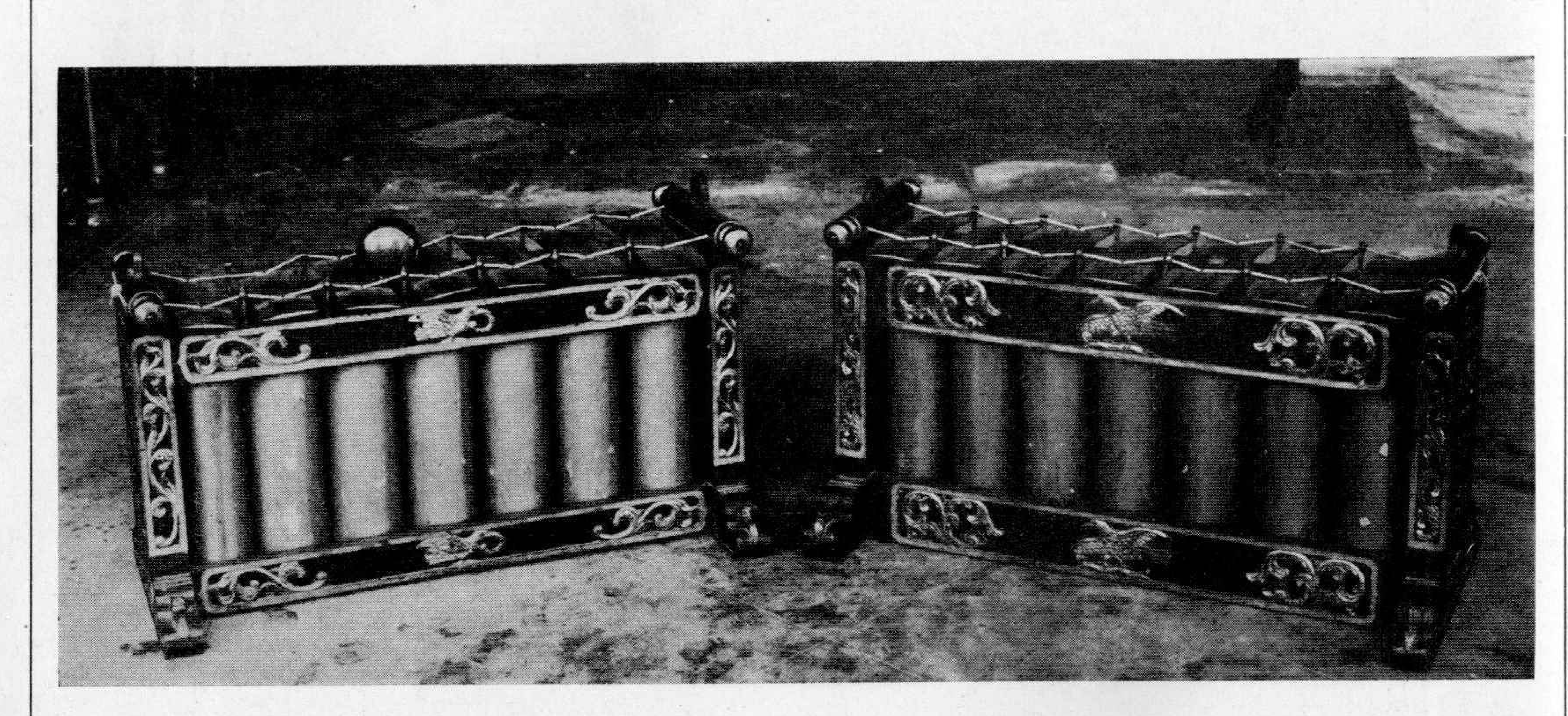


Teil eines Gamelans (javanischen Orchesters)

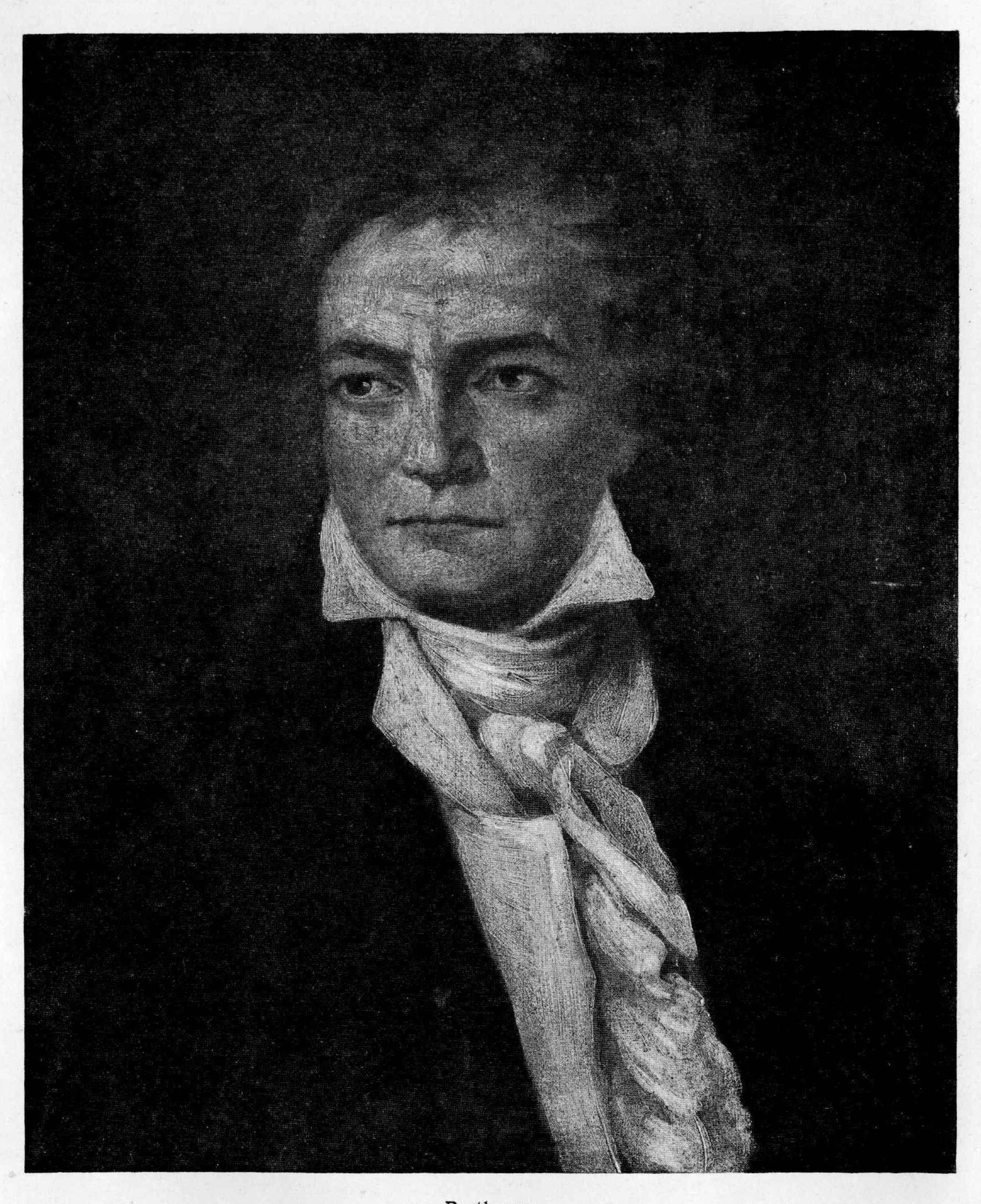
I. und II. Gendhèrs, dazwischen 2 Gendhèrs; Seitenansicht. III. Rĕbāb oder Geige. IV. Bonangs. V. Kŭrdāng oder Handtrommel.
Im Hintergrund große Gongs.



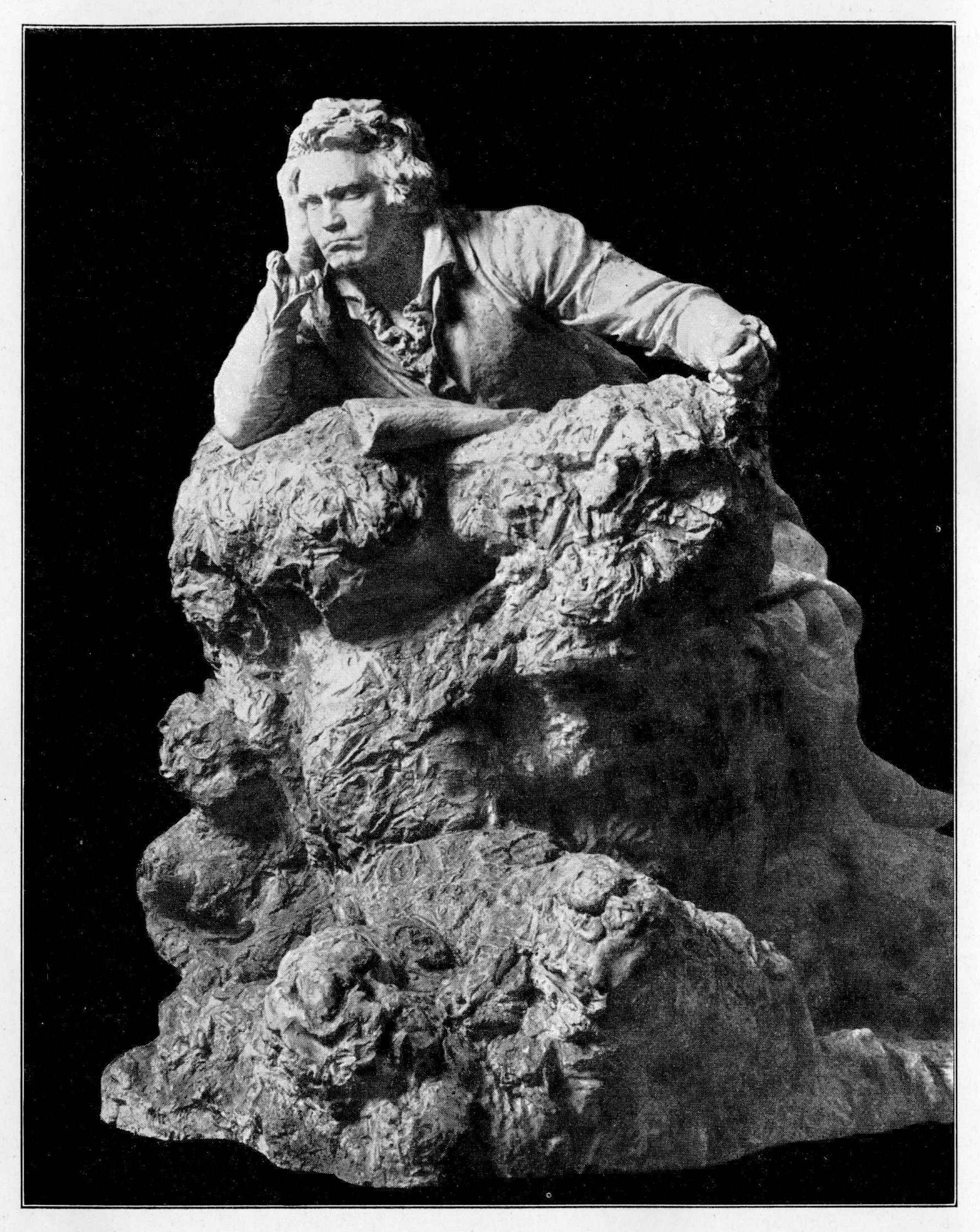
Javanische Gongs



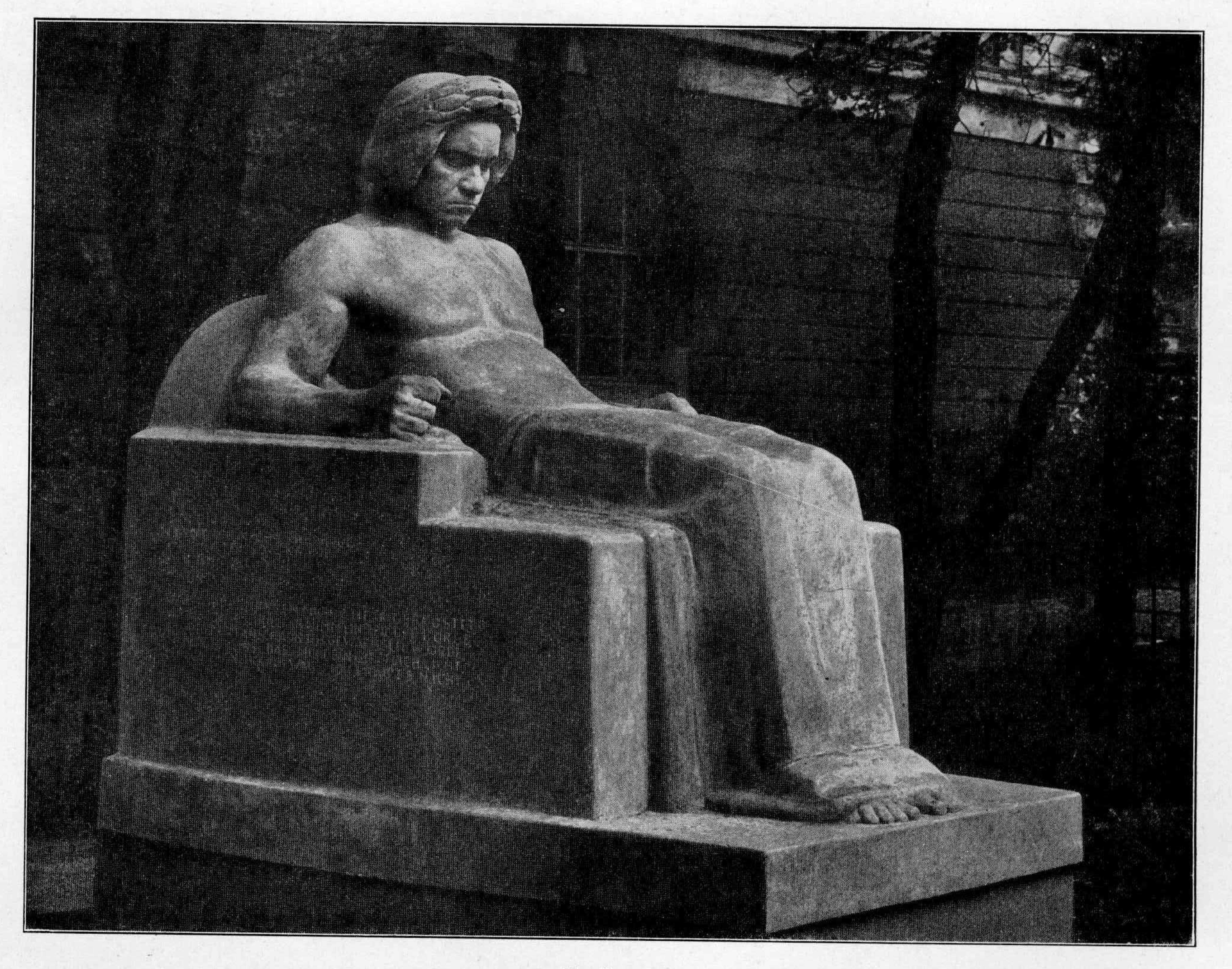
Javanische Gendhèrs
Auf dem Instrument links der Schläger



Beethoven
nach dem Gemälde eines unbekannten Künstlers



Beethoven
Denkmal von Francesco Jerace

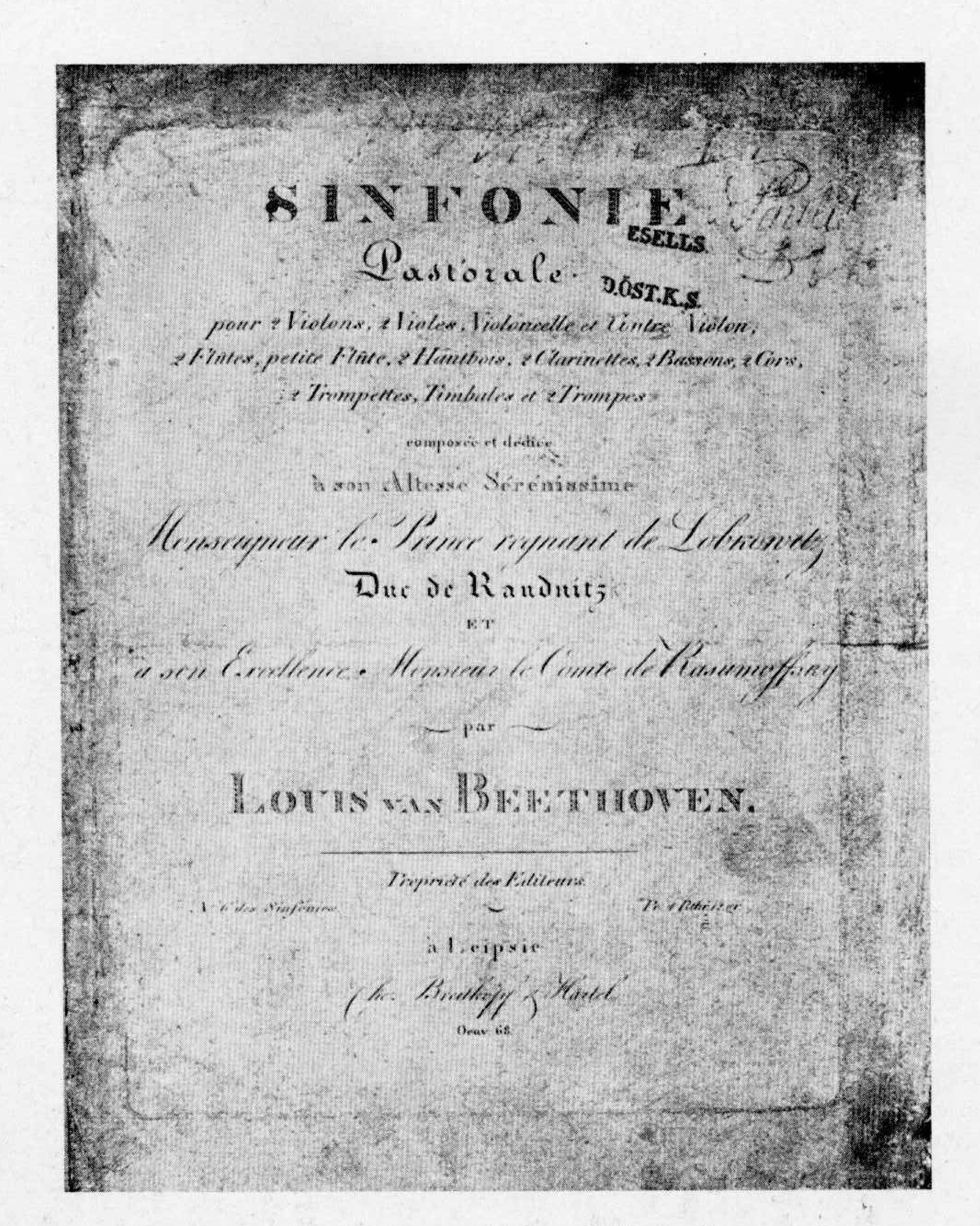


Beethoven
Bildwerk von Peter Breuer



Drei
Sonaten
fürs
Klavier
dem
Hochwürdigsten Erzbischofe
und
Kurfürsten zu Köln
Maximilian Friedrich
meinem gnädigsten Herrn
gewidmet und verfertiget
von Ludwig van Beethoven
alt eilf Jahr.
Speier
In Rath Bosslers Verlage.
Nro 21.
Preiß

Titelblatt der drei Jugendsonaten



SINFONIE
Pastorale
pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre Violon,
2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors,
2 Trompettes, Timbales et 2 Trompes
composée et dédiée
à son Altesse Sérénissime
Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz
Duc de Raudnitz
ET
à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky
par
LOUIS VAN BEETHOVEN.
Propriété des Editeurs.
N° 6 des Sinfonies
à Leipsic
chez Breitkopf & Härtel
Oeuv. 68.

Titelblatt der Pastoral-Sinfonie



Die goldene Medaille Ludwigs XVIII. für Beethoven



AFFECTUS MOVET, LENIAT, AUGET.

Kong:l Svenska Musicaliska Academien,
Som räknar för en Skyldighet, at ihogkomma, och för en vinst, at tillägna Sig,
de Personer, som med framgång idka, eller på utmärkt sätt värda Tonkonsten, har, till betygande af Sin aktning, till Medlem utvalt och kallat
Herr Louis de Beethoven.

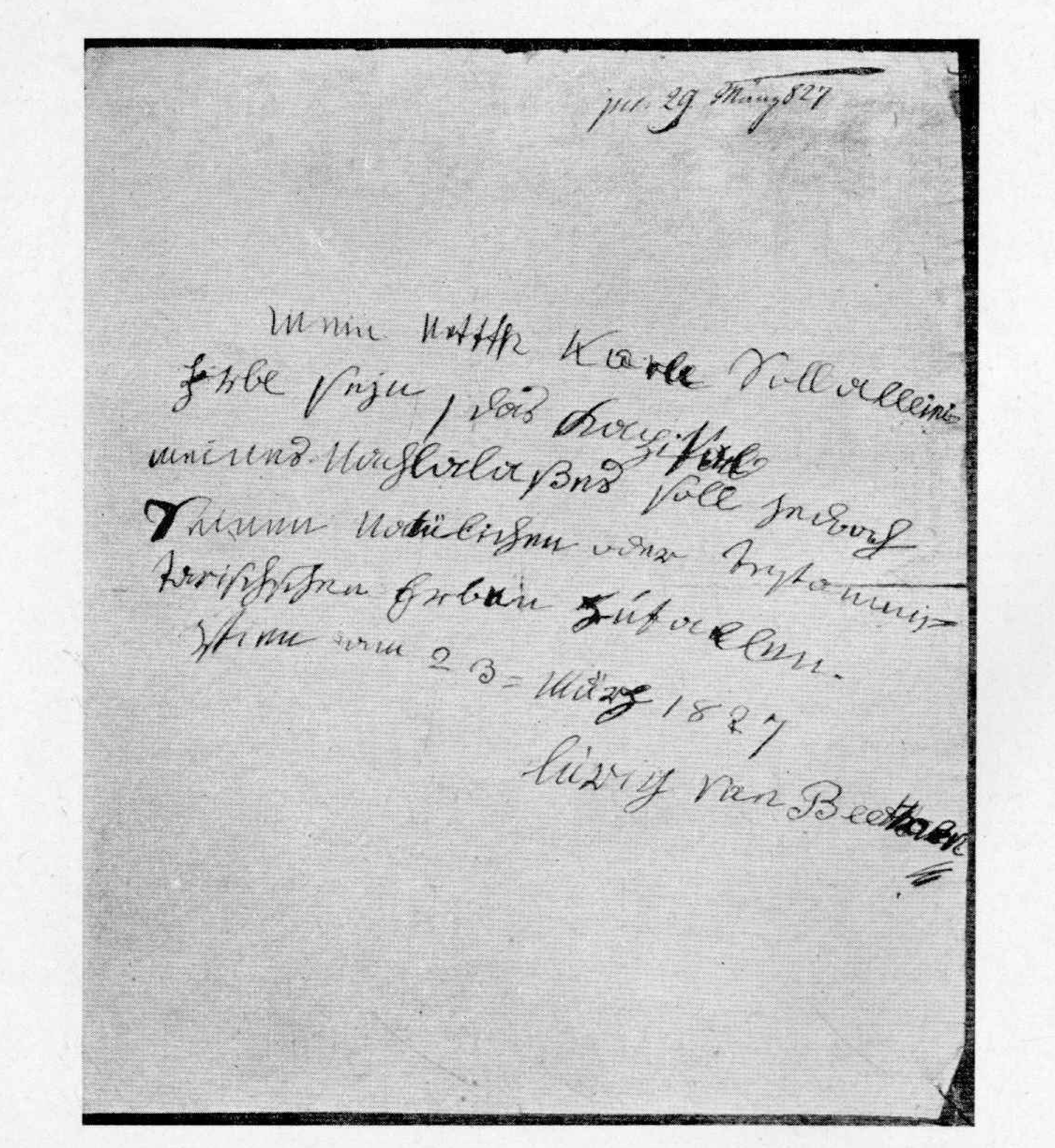
Till ytterrmera visso härof är detta Öpna Bref utfärdadt, undertecknadt, och med Kongl. Academiens vanliga Insegel bekräftadt, Som skedde i
Stockholm den 28:de December År 1822.
På Kongl. Svenska Musicaliska Academiens Vägnar.

A. F. Skjöldebrand
Kongl. Ak:s v. Praeses

Pehr Frigel
K. Ak:s Sekreterare

Diplom der schwedischen Akademie der Musik für Beethoven

Einer der letzten Briefe Beethovens an Pasqualati



pr. 29 März 827

Meinem Neffen Karl Soll allein
Habe seyn, das Kapital
meines Nachlaßes soll jedoch
Seinen natürlichen oder testamentari-
schen Erben zufallen.
Wien am 23 März 1827
luwig van Beethowen

Beethovens letzter Wille